

भूमिका

यह पुस्तक फुटकर साहित्यिक निबन्धों का संग्रह नहीं है। इसके सभी निबन्ध एक ही ग्रन्थ के विभिन्न अध्याय हैं और वे विभिन्न दिशाओं से एक ही विषय पर प्रकाश डालते हैं।

कविता की चर्चा केवल कविता की चर्चा नहीं रहती, वह समस्त जीवन की चर्चा बन जाती है। ईश्वर, कविता और क्रान्ति, ये जीवन के समुच्चय में प्रवेश किये बिना समझे नहीं जा सकते।

नयी कविता का आन्दोलन यूरोप में लगभग सौ वर्षों से चल रहा है। आश्चर्य की बात यह है कि वह अब भी पुराना नहीं पड़ा है। उसके भीतर से बराबर नये आयाम प्रकट होते जा रहे हैं, बराबर नयी चिनगारियाँ छिटकती जा रही हैं। रोमांटिक युग तक कविता किसी निश्चित चौखटे में जड़ी देखी जा सकती थी। किन्तु, उसके बाद से वह दिनो-दिन हर प्रकार के चौखटे में घुसा करती आयी है। आज अन्तर्राष्ट्रीय काव्य जहाँ खड़ा है, वहाँ केवल आसमान ही आसमान है, वही कोई क्षितिज दिखायी नहीं देता। इसीलिए, पुराने आलोचकों को नयी कविता को छूने में अप्रियता और कुछ सकोच का भी अनुभव होता है।

वर्तमान पुस्तक इसी महान् आन्दोलन के समझने का विनम्र प्रयास है।

नयी कविता का प्रवर्तन पिछली शताब्दी में फ़्रान्स में हुआ था। अंगरेजी में, क्रमवद्ध रूप में, यह आन्दोलन प्रथम विश्वयुद्ध के आस-पास आरम्भ हुआ और भारतवर्ष में यह द्वितीय विश्वयुद्ध के आस-पास पहुँचा है।

इस विलम्ब का मुख्य कारण यह रहा कि यूरोप की बौद्धिक विरामत तक पहुँचने का हमारा माध्यम अंगरेजी भाषा थी और खुद अंगरेजी भाषा में यह आन्दोलन काफी देर से पहुँचा। अंगरेजी में बोदलेयर, रेस्नू और मलार्मे के अनुवाद प्रथम विश्वयुद्ध के काफी बाद प्रकाशित होने लगे। जब तक अंगरेजी के कवियों की दृष्टि नवीन नहीं हुई, भारत के लेखकों और कवियों को यह पता नहीं चला कि यूरोप में काव्य के क्षेत्र में बड़ी भारी श्रान्ति हो गयी है। हम लोगों की पीढ़ी तो रोमांटिक युग के साहित्य पर पली थी और कालेजों में हम पर आखिरी छोटे विक्टोरिया-युगीन काव्य के पड़े थे। यूरोपीय श्रान्ति के मन्दश हमें मीधे यूरोप से नहीं मिले। इस श्रान्ति की शिक्षा भी हमें अंगरेजी के कवियों, विशेषतः, इलियट और एज़रा पाउंड के द्वारा प्राप्त हुई।

यूरोप की साहित्यिक क्रांति इलियट में आकर समाप्त नहीं होती है। इलियट पीछे छूट गये हैं और क्रांति आज भी आगे जा रही है। यह बात और है कि जिनका निर्माण रोमांटिक कविताओं के वातावरण में हुआ था, वे लोग रिले और इलियट के पास तो प्रेम से बैठने हैं, मगर उनके बाद वाली धारा को वे महजता में स्वीकार नहीं कर सकते।

फिर भी, नया वाक्य हमारी शान्ति भंग करने में समर्थ है, वह हमारी आत्मा के सरोवर में हिलकोर उठा सकता है। आत्मा के निस्पन्द सरोवर में जब हल्की-सी भी हिलकोर उठती है, आदमी बड़े ही सूक्ष्म आनन्द का अनुभव करता है। ऐसा आनन्द मैंने देश और विदेश के कितने ही नये कवियों में पाया है और मन-ही-मन मैं उन सबका कृतज्ञ रहा हूँ।

नयी कविता हमेशा शुद्ध कविता नहीं होती, न मभी ध्रुव वाक्य शुद्ध वाक्य के उदाहरण होते हैं। फिर भी, मुझे यही दिखायी पड़ा कि शुद्धता के न्यून्य मात्र वरचस्व से काव्य का नया आन्दोलन समझ में कुछ ज्यादा आता है। इसीलिए मैंने जहाँ-तहाँ से सामग्रियाँ बटोर कर शुद्धतावादी आन्दोलन का इतिहास तैयार किया है और कविता की अनेक समस्याओं पर उसी दृष्टिकोण से विचार किया है। कविता लिखने की अनिश्चित कविता के बारे में लिखना बड़ी मुश्किल काम है। उस पर भी कविता के नये आन्दोलन की व्याप्तियाँ इतनी पिन्धल, दूरगामी और दुरुह है कि उन्हें एक पुस्तक के भीतर समेटने का काम असम्भव पाया गया है। अतएव, यह पुस्तक भी विद्वानों की अचूरी प्रतीति हो, तो यह कोई अचरज की बात नहीं होगी।

कविता अगर यह बात ले ले कि वह केवल शुद्ध होकर जियेगी, तो उस बात का प्रभाव कविता के अर्थ पर भी पड़ेगा, कवि की सामाजिक स्थिति पर भी पड़ेगा, साहित्य के प्रयोजन पर भी पड़ेगा। ऐसे जो भी प्रश्न मुझे सूझ सके, उनका विवेचन, जपते जानते, मैंने स्पष्टता से किया है। अप्रोत्तिकर बात यह है कि दो-चार तर्कों का उपयोग कई प्रसंगों में मुझे बार-बार करना पड़ा है। आशा है, पाठकों को यह बात उतनी नहीं अचरजगी, जितनी मुझे आशका है।

हिन्दी के जो लेखक, कवि और पाठक अंगरेजी अथवा किसी अन्य विदेशी भाषा के द्वारा पाश्चात्य साहित्य के सीधे सम्पर्क में नहीं है, इस पुस्तक का उद्देश्य विशेषतः उन्हीं के साथ वार्तालाप करना है।

२, साउथ एवेन्यू लेन,
नई दिल्ली
८ सितम्बर १९६६ ई०

—रामधारी सिंह 'दिनकर'

विषय-सूची

१. कविता और शुद्ध कविता	३
२. शुद्ध कविता का इतिहास—१	१६
१ शुद्ध कविता और और भारतीय आचार्य १६	
२ शुद्ध कविता और यूरोपीय आचार्य २७	
३ रोमांसवादी जागरण २६	
४. शब्दतावादी आन्दोलन का आरम्भ ३८	
५ पेरिस के मनीषियों का प्रयोग ४२	
६ बोदलेयर ४४	
७ मलार्मे का प्रतीकवाद ५१	
८ रेम्बू का काव्य-शास्त्र ५७	
९ अन्तर्मुखी यात्रा का दण्ड ६३	
३ शुद्ध कविता का इतिहास—२	७३
विभिन्न भाषाओं की प्रवृत्तियाँ ७४, जर्मन भाषा की प्रवृत्ति ७४, रूसी भाषा की प्रवृत्ति ७८, अँगरेजी की प्रवृत्ति ८०; क्या डालियट की कविता शुद्ध है? ८३, जापानी और चीनी भाषाओं की प्रवृत्तियाँ ८७, विश्वकला का कविता पर प्रभाव ९२, प्रभाववाद ९३ डाडावाद ९७, सुररियलिज्म ९८, सुररियलिस्ट साधना और मनोविज्ञान १०३, अभिव्यजनावाद १०८, प्रतीकवाद और अभिव्यजनावाद ११६, सुररियलिज्म और अभिव्यजनावाद १२०	
४ कविता में दुरुहता	१२२
५ शुद्ध काव्य की सीमाएँ	१३८
६ पारिभाषाहीन विद्रोह	१५७
७ मनीषी और समाज	१६८

८ कला में व्यक्तित्व और चरित्र	१८७
९ कला का सम्पादन	२००
१० साहित्य में आधुनिक बोध	२११
सामाजिक पृष्ठभूमि २१३, नैली का पक्षपात २१७, युद्ध और राष्ट्रीयता २१९, वैयक्तिकता और साम्यवाद २२८, विज्ञान का प्रभाव २३४, स्पेंगलर का विश्लेषण २३६,	
११. परिशिष्ट	
१ कोयला और कवित्व २५६	
२ पुरानी और नयी कविताएँ २६८	
३ सादृश्य २७१	

शुद्ध कविता की खोज

कविता और शुद्ध कविता

जिसे हम शुद्ध कविता कहते हैं, वह साहित्य की कोई सर्वथा नवीन विधा नहीं है। जब से मनुष्य ने काव्यकला का आविष्कार किया, शुद्ध कविता की रचना यह तभी से करता आ रहा है। किन्तु, पहले उसे यह पता नहीं था कि जो कुछ वह निरूपता है, उसमें दो प्रकार की कविताएं होती हैं। एक वे, जिनका उद्देश्य केवल आनन्द-दान होता है और दूसरी वे, जिनमें आनन्द के साथ कुछ ज्ञान भी रहता है, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष कुछ उपदेश भी रहते हैं तथा, दूर पर कहीं, किसी कर्तव्य की प्रेरणा भी रहती है। शुद्ध कविता को अब शुद्ध कविता कहने का रिवाज है, किन्तु, जो कविताएं परिभाषा के अनुसार ठीक ठीक शुद्ध नहीं हैं, उन्हें क्या कहा जाना चाहिए? उनका एक ढील ढाला सामान्य नाम सौंदर्य काव्य चलाता है।

जब कविता का आविष्कार हुआ था, विद्या का विभाजन शाखाओं में नहीं हो पाया था, न आदमी को यही मालूम था कि ज्ञान और भाव के बीच भी भेद है। किन्तु, कुछ समय बीतने पर साहित्य शास्त्र के आचार्यों का आविर्भाव हुआ और उन्होंने यह अनुभव किया कि कविता का नाम ज्ञान का कथन नहीं, केवल भावों का आख्यान है। इसलिए उन्होंने भावों की छानबीन की, उनका नौ जातियों में वर्गीकरण किया (जो साहित्य के नौ मूल भावों के रूप में प्रसिद्ध हैं) और कितने ही ऐसे क्षणस्थायी भावों को भी स्वीकार किया, जो साहित्य के सचारी भाव कहलाते हैं।

यदि आचार्यों का बस चलता तो साहित्य में केवल भाव-ही-भाव होते, उसमें उपदेश अथवा ज्ञान की बातें कभी आती ही नहीं। किन्तु, यह संभव नहीं हुआ। कुछ कवि तो मुख्यतः भावों तक ही सीमित रहे (जैसे हाल, गोवर्धन, अमरक, जयदेव बिहारीदास, गालिव आदि), किन्तु, बाकी कवियों ने भावों के साथ ज्ञान को भी मिला दिया और आचार्यों के बनाये हुए नियमों के विरुद्ध वे ही अधिक शक्तिशाली भी निकले। फिर आचार्यों ने उनकी महिमा को भी स्वीकार किया और साहित्य में एक मान्यता चल पड़ी कि कविता का प्रयोजन सद्य आनन्द दान भी है और वह उपदेश भी देती है।

कविता का ध्येय ज्ञान है या आनन्द, इस विषय में प्राचीन आचार्यों का मत

एवांगी नहीं था। चूँकि शिवत्व पर उनका बहुत जोर था, इसलिए, ज्ञान और नैतिकता का काव्य में प्रवेश वे स्वाभाविक मानते थे। किन्तु, सब मिलाकर भारत में भी काव्य में ज्ञान की अपेक्षा आनन्द का पलड़ा भारी रहा था। कविता का एक ध्येय, अप्रत्यक्ष रूप से, ज्ञान का भी दान है, इस मत का काफी जोर से प्रतिपादन भामह और मम्मट ने किया है। भामह ने लिखा है कि साहित्य में 'स्वादु काव्य के रस से युक्त शास्त्र का भी उपयोग किया जाता है। पहले लोग शहद चाट कर पीछे कड़वी दवाई पीते हैं।' और मम्मट ने शहद से लिपटे शास्त्रीय ज्ञान की कान्ता-सम्मन उपदेश कहा है। किन्तु, वामन ने ऐसी कोई बात नहीं कही। वे काव्य का प्रयोजन प्रीति और कीर्ति को मानते हैं। किन्तु, अभिनव गुप्त ने कीर्ति को भी कवि का अतिरिक्त प्रयोजन माना है। उनका विश्वास है कि काव्य का सर्वप्रधान प्रयोजन आनन्द की साधना है। "आनन्द एव पार्यन्तिक मुख्य फलम्।" और हमारा खयाल है कि पण्डितराज जगन्नाथ भी आनन्दवादी ही हैं। रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द काव्यम्, इस परिभाषा में रमणीयता से तात्पर्य उस विषय से है जो (शास्त्रीय नहीं) अलौकिक ज्ञान से संपृक्त है। पण्डितराज के मत में अलौकिकत्व चमत्कारत्व का ही पर्याय है। "वह एक विशेष प्रकार की आनन्ददायिनी अनुभूति है।"

प्राचीन और मध्यकालीन युगों में सोद्देश्यता काव्य का दोष नहीं मानी जाती थी, किन्तु, आधुनिकता की निगूढ़ व्याप्तिमाँ जैसे जैसे छलती जाती है सोद्देश्यता काव्य का दुर्गुण बनती जाती है। सदेशवाही कवि पहले के समाज में आदरणीय व्यक्तित्व था और लोग चर्चा के दौर में उसके विचारों का हवाला देते थे, उसकी पवित्रता को उद्धृत करते थे। किन्तु, अब जो कविताएँ जितनी ही अधिक आधुनिक होती हैं, वे उतनी ही जीवन और कर्म से अधिक दूर होती हैं। उनका उद्देश्य मनुष्य को ज्ञान देना नहीं, उसकी चेतना को चौंकाना होता है। अतएव, कर्मरत समाज उनके भीतर अपने लिए कोई प्रेरणा नहीं पा सकता, न वह इन कविताओं के प्रति कोई श्रद्धा रखता है।

जैसे पहले वे साहित्य में शुद्ध और सोद्देश्य के बीच भेद नहीं था, उसी प्रकार पुरानी कविताओं में भाव और विचार के बीच भी विभाजन नहीं चलता था। साहित्य विचारों नहीं, भावों से उत्पन्न होता है, यह मान्यता पहले भी चलती थी, किन्तु, जो विचार भावों की सहायता करने की अथवा उनकी लपेट में आते हैं, उनका वर्जन या वहिष्कार पहले नहीं किया जाता था। कविता का प्रतिलोम गद्य नहीं, विज्ञान है और जो बातें वैज्ञानिक तर्कों के साथ कही जाती हैं, वे छन्दयुक्त होने पर भी काव्य नहीं हो सकती, इस सिद्धान्त में लोग दृढ़ता के साथ विश्वास करते थे। इसका प्रमाण यह है कि छन्दोबद्ध होने पर भी आयुर्वेद और उपोत्तिप भारत में काव्य नहीं, विज्ञान ही माने जाते थे।

आधुनिक काव्यशास्त्र में भाव और विचार का द्वन्द्व अत्यन्त प्रखर हो उठा है, किन्तु, सिद्धान्त के स्तर पर आज तक भी उम फारमूले का पता नहीं लगाया जा सका, जिसके आधार पर हम यह कह सकें कि यह भाव है और यह विचार, अतएव, इसे कविता में रहना चाहिए और इसे नहीं रहना चाहिए। इलियट ने इस समस्या का समाधान यह कहकर किया है कि कविता विचार के भाव-पक्ष (एमोशनल इविकुवेलेंट आब् याट) को लेकर काम करती है। किन्तु, मनोविज्ञान कहता है कि दुनिया में जितने भी विचार हैं, वे, आरम्भ में, भावों के रूप में ही उत्पन्न हुए थे और वे, शनै-शनै, स्वच्छ होकर विचारों के स्तर पर पहुँचे हैं। विचार और कुछ नहीं, भाव का स्फटिक-रूप है।

लेकिन सिद्धान्त के स्तर पर भाव और विचार का विभाजन चाहे जितना कठिन हो, व्यवहार में वह उतना कठिन नहीं है।

सुन्दरता कहें सुन्दर करई,
छविगृह दीपसिंगा जनु बरई।

यह कविता केवल भाव की कविता है, क्योंकि उसमें ज्ञान-दान का प्रयास नहीं है, उपदेश की महक और सोहेदयता की गन्ध नहीं है। वह केवल सौन्दर्य की अनुभूति से उत्पन्न हुई है और सौन्दर्य का दर्शन कराने के बाद ये पंक्तियाँ और कुछ कहना नहीं चाहती।

किन्तु,

ज्ञान को पन्थ कृपान को धारा,
परत एगेस न लाबइ बारा।
जो निबिधन पन्थ-निच्छहई,
सो कंबल्य परम पद लहई।

यह कविता भाव नहीं, विचार की कविता है। वह सोहेदय है। वह एक नैतिकता का प्रचार करती है, एक प्रकार के कर्तव्य की प्रेरणा देती है।

इसी प्रकार,

अलक मुबारक तिय बदन लटकि परी यो साफ,
खुशनवीम मुशो मदन लिरयो काँच पर काफ।

मुबारक के इस दोहे में कोई भी विचार नहीं है। वह केवल सौन्दर्यानुभूति की कविता है। यह दोहा शुद्ध कविता का उदाहरण है, क्योंकि कवि यहाँ कोई ज्ञान-वचन न बरने केवल एक चित्र दिखाना चाहता है। किन्तु,

रहिमर असुआ नयन हरि, जिय दुस प्रगट करेइ।
जाहि निकारो गेह ते कस न भेद कहि देइ ?

रहीम का यह दोहा शुद्ध कवित्व का उदाहरण नहीं हो सकता, क्योंकि असुआ के वर्णन के साथ-साथ कवि ने यहाँ मनुष्यों को उपदेश दिया है। और इस उपदेश

का लक्ष्य एक वस्तु है अर्थात् जो व्यक्ति तुम्हारे रहस्य को जानता है, उसे धर से मत निकालो। यह कविता भाव नहीं, विचार की कविता मानी जायेगी।

कविता में ज्ञान जहाँ भी प्रवेश करता है, वह किसी-न-किसी कर्म की प्रेरणा में संपूर्ण होता है। किन्तु, तब भी ऐसे कवि हुए हैं, जो यह मानते थे कि कविता चाहे सोद्देश्य ही हो, किन्तु, रचना उनकी स्वान्त मुखाय ही की जाती है। ऐंम कवि गोस्वामी तुलसीदास थे, जिनके यहाँ विचारों का बहिष्कार नहीं है, यद्यपि गान वे अपने ही अन्त मुख के लिए करते हैं। और यही लक्षण उन सभी महाकवियों पर घटता है, जिन्हें हम दाता-विद्यों से पूजते आये हैं।

जो कवि स्वात मुखाय रचना करता है, उसकी कविताओं में यदि विचारों का प्राचुर्य दिखायी पड़े, तब भी यह कहने का कोई आधार नहीं है कि यह कवि स्वान्त मुख की बात व्यक्त करता है, असल में, वह जीवन पर अपना प्रभाव डालने की चेष्टा है। क्योंकि जीवन को प्रभावित करने की उमंग भी यद्यपि अन्त मुख देनेवाली उमंग हो सकती है, लेकिन, कवि के आत्मानन्द का कारण यह कभी नहीं होता कि सत्कार को वह अपनी कल्पना से प्रभावित होते देखता है, बल्कि, उसका आनन्द रचना की प्रक्रिया से आता है, अपने भावों की ठीक से समझने और उन्हें मूर्त रूप देने से उत्पन्न होता है। 'कला के लिए कला' का सिद्धान्त बार-बार उद्धृत किये जाने पर भी सत्य है। कवि को यदि रचना की प्रक्रिया से अलौकिक आनन्द की प्राप्ति नहीं हो, तो उसकी कविता से पाठकों को भी आनन्द नहीं मिलेगा। कला की सारी कृतियाँ पहले अपने आप के लिए रची जाती हैं। अगर बंदम बंदम पर वे कलाकार को आनन्दमग्न करके उसे अपने ऊपर जासबत न रख सकें, तो उन कृतियों का निर्माण ही जलमय हो जाये। अतएव, इस सत्य से हमारा सम्भव नहीं है कि जिन सत्कवियों में विचारों का आधिक्य रहता है, वे भी अपने वाक्य की रचना, सबसे पहले, आनन्द के लिए ही करते हैं। समाज पर उनकी कविताओं का जो प्रभाव पड़ता है, वह रचना की प्रेरणा नहीं, उसका परिणाम है।

जो कवि ज्ञान का उपयोग करता है, उसकी कविताएँ, कही न-कही जाकर, वस्तु को प्रेरित करती हैं। किन्तु, जो केवल भावनाओं को लेकर चलता है, वह सो-दर्श दिखाने के बाद और कोई काम नहीं करता। तुलसीदास में भावना और ज्ञान, दोनों का प्राचुर्य है, किन्तु, गोस्वामी जी इस बात से लज्जित नहीं थे कि उन्होंने अपने को भावनाओं तक ही सीमित क्यों नहीं रखा। लेकिन, रवीन्द्रनाथ में हम इस संकोच का किंचित् आभास पाते हैं। 'जब मैं कर्म करता हूँ, भगवान मेरा आदर करते हैं। जब मैं मान करता हूँ, वे मुझे प्यार करते हैं।' इस उक्ति में जर्म में तात्पर्य वस्तु की कविता से भी है, जिसे हम सोद्देश्य वाक्य कहते हैं।

इस दृष्टि से विचार करने पर सभी कवि हमें दो श्रेणियों में विभक्त दिखायी

देते हैं। एक श्रेणी उन कवियों की बनती है, जो अपनी आनन्ददायिनी कला का उपयोग मुख्यतः जीवन को प्रभावित करने के लिए करते हैं, सम्मति को परिवर्तित करने अथवा उसके मूल्यों की रक्षा करने को कहते हैं। और दूसरी श्रेणी में वे कवि आते हैं, जिनका ध्येय मुख्यतः भावा का निरूपण, सौन्दर्य का चित्रण और अनुभूतियों का आश्रय है। वाल्मीकि, व्यास, तुलसीदास, टालस्टाय, इकबाल और काजी नज़्म अल इस्लाम को हम पहली श्रेणी में रखेंगे और दूसरी श्रेणी में कालिदास, घाणभट्ट, अमरक, हाल, जयदेव, रहस्यवादी कबीर, सूरदास, विद्यापति, बिहारी-लाल, गालिब और महादेवी आदि का स्थान होगा। यदि हम चाहें तो यह भी कह सकते हैं कि पहली श्रेणी के कवि कवि हैं, और दूसरी श्रेणी के कवि कलाकार हैं। वाच्यकला का विलक्षण उपयोग तो दोनों श्रेणियों ने मनीषी करते हैं, किन्तु, जिसके भीतर कर्तव्य की चेतना होती है, उसकी रचना में, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष, कोई उद्देश्य भी होता है। किन्तु, जो कवि केवल सौन्दर्य का प्रेमी है, वह शुद्ध कलाकार बन जाता है।

कवि और कलाकार का यह विभाजन बंध नहीं है, फिर भी, इस काल्पनिक विभाजन से समस्या पर थोड़ा प्रकाश पड़ता है। कवि और कलाकार में से किसका काम बड़ा है? दोनों में से कौन है जो कविता के लिए अधिक अनिवार्य है? हमारा मतान्त है, सिद्धान्त के घरातल पर इस प्रश्न का जो उत्तर निकलेगा, वह कवियों के विलास जायेगा, क्योंकि कवि शब्द के भीतर यहाँ हमने जो अर्थ रखा है, उसे देखते हुए कहा जा सकता है कि कवि की सहायता के बिना कलाकार का काम तो चल सकता है, किन्तु, कलाकार का गुण अपनाये बिना कोई भी कवि कवि नहीं रह सकता। कलाकार कवि पर अवलंबित नहीं है, किन्तु, कवि की निर्भरता कलाकार पर है। कविता जिन विशिष्ट गुणों के कारण शास्त्र से भिन्न समझी जाती है, वे गुण कलाकार के गुण हैं। अगर कवि इन गुणों को नहीं अपनाये तो फिर उसके उपदेशों का भी वही हाल होगा जो हाल धर्माचार्यों, दार्शनिकों और राजनीतिज्ञों के उपदेशों का होता है। अतएव कवि की भी प्रभविष्णुता का उत्स उसके ज्ञान और अनुभव में नहीं, बल्कि, उसकी कलाकारिता में होता है। आनन्द उत्पन्न करने वाली शक्ति कला की शक्ति है। ज्ञान आनन्ददायी इसलिए बन जाता है कि कला उसका साथ देती है। अतएव, कवि की महत्ता उसके ज्ञान नहीं, कला के कारण होती है।

अब तब के साहित्य में महिमा उनकी रही थी, जो ज्ञान को उचित मात्रा में आनन्द से मिलाकर अपने काव्य की रचना करते थे। किन्तु, अब कविता चाहती है कि प्रभविष्णु होने के लिए वह ज्ञान से मनीषी नहीं करेगी। जैसे प्रत्येक विद्या केवल अपनी शक्ति से जीती है उसी प्रकार कविता भी केवल अपनी ही शक्ति से जीयेगी। इसीलिए, वह संपूर्ण दृढ़ता की तलाश में है। और दृढ़ता से तात्पर्य इस बात से

है कि कविता की पूजा इसलिए नहीं होनी चाहिए कि वह समाज के लिए किसी स्थूल उपयोग की वस्तु है, बल्कि, इसलिए कि वह मनुष्य की एक स्रष्टि है, चीजों की दलने की एक दृष्टि है, वह एक ऐसा यन्त्र है जिससे मनुष्य का वह रूप परदा जाता है, जिस रूप को ग्रहण करने अथवा समझने में अन्य सभी विद्यार्थ असमर्थ हैं।

यह भी ध्यान देने की बात है कि साहित्य के इतिहास में जो भी लोग कवि के पक्षपाती रहे हैं (टालस्टाय, इन्वास, रामचन्द्र दाबल), वे मानते थे कि साहित्य

नाथ) पक्षपात कलाकार के प्राथम्य, वे उपयोगिता में विद्यमान नहीं करते थे। जोसे का कहना था कि कला उपयोग का यन्त्र नहीं, केवल आनन्द जगानेवाली वस्तु है। यदि कला की कृतियों से समाज में कदाचार फैलता हो, तो भी कलाकार पर प्रति-बन्ध लगाना गलत काम है। वैसे हालत में सरकार को चाहिए कि वह पुरितन की समस्या में बुद्धि कर दे।

और रवीन्द्रनाथ ने लिखा है कि कला व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति को कहते हैं। किन्तु, मनुष्य जब तक उपयोगिता के घेरे में है, तब तक उसे व्यक्तित्व नहीं है। व्यक्तित्व हमारा तब आरम्भ होता है, जब हम उपयोगिता के घेरे को लांघने लगते हैं, जब हम ऐसे कार्य आरम्भ करते हैं, जिनका हमारी जैविक आवश्यकताओं से कोई संबंध नहीं है। माता, बहन, सखी और देशसेविका के रूप में नारियाँ का अपरिमित उपयोग है, किन्तु, यह उनका व्यक्तित्व नहीं है। नारी का व्यक्तित्व उसकी भगिमा में है, चलने-फिरने की अदाओं और नाना प्रकार के हाव-भाव में है। सिपाही का उपयोग युद्ध-भूमि में जाकर मारने और मरने में है। किन्तु, यह उसका व्यक्तित्व नहीं है। व्यक्तित्व उसका तब उभरता है, जब वह वर्दी पहनकर बाजों के ताल पर कवायद की घाल में चलता है।

उपयोगिता का धरातल वह धरातल है, जिस पर मनुष्य और पशु, दोनों समान हैं। आहार, निद्रा, भय और मैथुन पशुओं का भी धर्म है और मनुष्य का भी। मनुष्य और पशु में मुख्य भेद यह है कि मनुष्य ज्यो-ज्यो सुमस्तृत होता है, त्यो त्यो वह अनुपयोगी कार्य अधिक करता जाता है। महानों में उसे खिडकियाँ चाहिए और खिडकियों में खूब महीन पर्दे जो स्वप्न के समान भूलते हों। इनका शायद कुछ उपयोग माता भी जा सके, किन्तु, दीवार पर चित्र टांगने का क्या उपयोग है? नाचने, गाने, भूति बनाने और शरीर को प्रसाधन से सज्जित करने का क्या उपयोग है? यह भी ध्यान देने की बात है कि प्रेम की निराशा से आहत होकर पशु आत्महत्या नहीं करते। आत्महत्या केवल मनुष्य करता है। पशु केवल उतने ही कर्म करते हैं, जितने से उनकी जैविक आवश्यकता की पूर्ति हो जाये। किन्तु,

मनुष्य की मनुष्यता तो तब तक आरम्भ ही नहीं होती, जब तक वह केवल अपनी जैविक आवश्यकता की पूर्ति में सलग्न है।

अर्थात् श्रेष्ठ साहित्य वह नहीं है, जिसका जीवन में कोई प्रत्यक्ष उपयोग है। श्रेष्ठ साहित्य हम उसे कहेंगे, जो सभी उपयोगों की सीमा के पार जन्म लेता है, जिसकी आवाज हम शिखर की उस ऊँचाई से सुनते हैं, जो कर्म की तलहटी से दूर है, जो उपयोग की सभी सीमाओं से परे है और जहाँ पहुँचने के लिए तर्कों के सोपान नहीं बनाये जा सकते।

इसीलिए रहस्यवाद की सारी कविताएँ शुद्ध कवित्व की कोटि में आती हैं।

✓ हम घासी उस वेश के जहाँ पार ब्रह्म का खेल,
दीपक जरँ भ्रमण्य का बिन, घातो, बिन तेल।
हृद् छाड़ि बेहद गया, रहा निरन्तर होय,
बेहद के मैदान में रहा कबीरा सोय।

ये कविताएँ शुद्ध इसलिए हैं कि उनके भीतर कोई उपदेश नहीं है, कर्म की कोई प्रेरणा नहीं है, न मनुष्य के मुद्धार अथवा समाज की रक्षा की कोई चिन्ता है।

लेकिन, जब कबीर साहब कहते हैं कि

हृद में रहै सो मानवी, बेहद रहै सो साध,
हृद-बेहद दोनों तजै ताके मता भगवाध।

तब इस दोहे को हम शुद्ध कवित्व की कोटि में नहीं रख सकते, क्योंकि यहाँ एक स्पष्ट उपदेश है कि निर्गुण और सगुण के पचड़े से ऊपर उठे बिना मनुष्य को इष्ट की प्राप्ति नहीं हो सकती।

किन्तु,

जिन मरने में जग डरै, सो मेरो भ्रानन्द,
कय मरिहूँ कय देखिहूँ पूरन परमानन्द।

यह दोहा शुद्ध कवित्व का दोहा है, क्योंकि कबीर साहब यहाँ कोई उपदेश नहीं देकर अपनी एक निजी भावना की अभिव्यक्ति कर रहे हैं। अगर यह कहा जाय कि कबीर साहब यहाँ भी उपदेशक हैं और वे इस ज्ञान का प्रचार कर रहे हैं कि जब तक मृत्यु नहीं आती, तब तक परमात्मा का साक्षात्कार नहीं हो सकता, तो वह खीच तान की बात होगी। ऐसे प्रचार को हम उपदेश नहीं, मूल्य का प्रचार कह सकते हैं किन्तु, वह कबीर साहब का उद्देश्य नहीं, उनकी कविता का परिणाम है। यह सत्य है कि शुद्धता के अतिवादी कवि अब मूल्यों के प्रचार से भी भागते हैं। किन्तु, वह आज की बात है। आज से पूर्व की कविता में भावों और अनुभूतियों का वर्णन शुद्धता की कोटि में ही समझा जाता था। और मूल्य की बात कहे तो सामान्य नियम यही हो सकता है कि प्रत्येक कविता से किसी न किसी मूल्य का

प्रचार होता है।

कबीरदास जी धर्म के नेता थे, अतएव, समाज को बदलने के लिए उन्होंने बहुत ही ऐसी कविताएँ भी लिखी हैं जो मोक्षेक्ष्य हैं। और वे शुद्धता की कोटि में न आने पर भी ऊँची कविताएँ हैं। लेकिन, आधुनिक युग की रहस्यवादिनी श्रीमती महादेवी वर्मा ने, शायद ही, ऐसी कोई कविता लिखी हो, जो शुद्ध कवित्व की कोटि में न रखी जा सके। इसी प्रकार पतंजली और निराला जी की ऐसी अनेक कविताएँ हैं, जो मोन्दर्य तथा आनन्द की अभिव्यक्ति के माद और कुछ भी कहना नहीं चाहती। निरालाजी की 'जुही की कली' और 'दोफालिका' शुद्ध कवित्व के उदाहरण हैं। पल्लव की सारी की सारी कविताएँ शुद्ध हैं। हाँ, परिवर्तन में से उद्देश्य की कुछ गन्ध अवश्य आती है।

रहस्यवाद के बाद शुद्ध काव्य की सर्वाधिक रचना प्रकृति को लेकर की गयी है, यद्यपि इसके अपवाद भी हैं। मगधसे बड़े अपवाद गंगास्वामी तुलसीदास हैं, जिन्होंने प्रकृति के रूपों का वर्णन मनुष्य की उद्देश्य मुनाने के लिए किया है।

पुरइन सघन ओट जल, चैव न पाइछ मर्म,
मायाछन्न न देखिये जंसे निर्गुन ब्रह्म।
पल भारन नहि बिटप सब रहै भूमि निमराइ,
पर उपकारी पुरुष जिमि नयहि सुसपति पाइ।
हरित भूमि तुलसकुल सूरसि परइ नहि पण्य,
जिमि पापण्ड विवाद ते तुलत भये सद्ग्रन्थ।

इन दोहों में प्रकृति के रूपों का वर्णन बहुत ही सुन्दर हुआ है, किन्तु, वह शुद्धता की कोटि में दखलिये नहीं माना जायेगा क्योंकि प्रकृति के रूपों का उपयोग यहाँ ज्ञान-दान के निमित्त किया गया है।

और दूसरे अपवाद वे शृंगारार्चारी हैं, जिन्हें प्रकृति का वर्णन उद्दीपन विभाव के रूप में करना पड़ा है।

दूरि जडुराई, सेनापति सुखदायी देखो,
आयी ऋतु पावस, न पायी प्रेम पतिप्री।
धीर जलयर की सुनत धुन धरकी, है
दरकी सुहागिन की छोह भरी छतियाँ।
आयी सुधि दर की, हिये में आनि खरकी, तू
मेरी प्रान्ध्यारी यह प्रीतम की बतियाँ।
बीती औधि आवन की ताल मन भावन की,
उग भयी बावन की सावन की रतियाँ।

पावस का यह वर्णन शुद्धता की कोटि में इस कारण नहीं माना जायेगा क्योंकि वह मोक्षेक्ष्य है। प्रकृति के एक रूप का वर्णन यहाँ प्रकृति के सौन्दर्य-अरुण के लिए

नहीं, प्रत्युत, विरहिणी की व्याकुलता दिखाने को किया गया है।

किन्तु, अब यह परिपाटी समाप्त हो गयी है। आधुनिक कवि प्रकृति का वर्णन केवल उसके रूपांकन के लिए करते हैं, उससे कोई उपदेश निकालना उनका ध्येय नहीं है।

प्रातः नभ था बहुत नीला शल जैसे,
भोर का नभ
राल से लीपा हुआ चौका
अभो गोला पड़ा है।

—शमशेर बहादुर सिंह

सूप-सूप भर धूप कनक
यह सुने नभ में गयी बिल्वर,
चोंचाया बीन रहा है
उसे अकेला एक कुरुर।

—अज्ञेय

अपने हल्के-फुल्के उड़ते स्पर्शों से
मुझको छू जाती है
जाजेंट के पीले पल्लो-सी
यह दोपहर नवम्बर की।

—धर्मवीर भारती

प्रकृति के रूपों के ऐसे तटस्थ वर्णन कभी-कभी रीतियुग में भी मिलते हैं और झड़ी बोली के उन कवियों में भी जो रीति-परंपरा का जब तक कुछ उपयोग करते थे।

सिसिर तुषार के बुखार से उलारत है,
पूस बीते होत सून हाथ पाइ ठिरि कं।
घोस की छुटाई की बडाई बरनी न जाइ,
सेनापति पायो कछू सोचि कं, मुमरि कं।
सीत तं सहस-कर सहस-चरन ह्वं कं
ऐसे जात भाजि तम आवत है धिरि कं।
जो लौं कोक कोकी को मिलत तौ लौं होति राति,
कोक अथ-धीच ही तं आवत है फिरि कं।

—सेनापति

सेनापति का यह कवित्त शुद्ध कविता का उदाहरण है, क्योंकि उसमें जाड़े के दिन के अत्यंत छोटे होने का वर्णन तटस्थ भाव से किया गया है। उसके भीतर से कोई उपदेश देना अथवा उसके बहाने नायिका की दशा का वर्णन करना कवि का

उद्देश्य नहीं है।

इसी प्रकार नीचे का वर्णन भी शुद्ध कविता का उदाहरण है।

तान बितान दिया नभ ने,
हरियाली ने चादर चार बिछायी,
हाथ में ली चपला ने मझाल है,
झिल्लिपो ने भित्त घीन बनायी।
चारिदो ने है मुदग पं पाप दो,
घातकियो ने मनार हूँ गायी।
विश्व के प्राणन में सज के
ऋतु पावस नर्तकी नाचती आयी।

—हितपी

प्रकृति-वर्णन की यह परंपरा बहुत दिनों तक संस्कृत में शुरू समूह रही थी।
वाल्मीकि और कालिदास में यह शक्ति थी कि, अपनी ओर से कुछ भी जोड़े बिना,
वे प्रकृति के अद्भुत रूपों का वर्णन तटस्थ भाव से कर सकते थे।

वाष्पसच्छन्नसलिला स्तब्धितेयसारसा
हिमाद्रं बालुवंसोरः सरितो भाति साप्रतम्।

—वाल्मीकि

अर्थात् नदियों का जल वाष्प से ढँका हुआ है। 'उसमें बिचरनेवाले सारस
केवल अपने कलरवों से पहचाने जाते हैं तथा वे सरिताएँ भी ओस से भीमे हुए
बाहू वाले अपने तटों से ही पहचानी जाती हैं। (वाष्प के मारे जल दिखायी नहीं
पड़ता है।)

इसी प्रकार कालिदास ने निम्नलिखित श्लोक में प्रकृति का जो चित्र खींचा
है, वह लेखनी से नहीं, तूँलनी में निमित्त जान पड़ता है।

कर्कशूनामुपरि तुहिन रजयत्यप्रसम्भा
दार्भं मुचल्युदजपटल बीतनिद्रो मयूरः।
वेदिप्रान्तात् पुरयिलिखितादुत्थितश्चैयसल
पश्चादुर्ध्वं भवति हरिण स्वायमायच्छमानः।

यह प्रातः काल का दृश्य है। कर्कशू के पौधों पर पड़े हुए ओसकणों की ऊँचा
रंगीन बना रही है। नींद से जागा हुआ मयूर दार्भं निमित्त कुटीर से बाहर निकल
रहा है। मग्नशांता की भूमि हरिण के खुर से चिह्नित है (क्योंकि हरिण ने रात
भर वही विधाम किया था)। अब उस हरिण की नींद खुल गयी है। वह अँगड़ाई
सेता हुआ खड़ा हो रहा है। (हरिण जब उठने लगते हैं तब पहले वे अपनी पिछली
टाँगों को उठाते हैं। इसलिए) लगता है, जैसे उसका पिछला भाग ऊँचा और लंबा
हो गया हो।

प्राकृतिक छटा के तटस्थ वर्णन की यह परम्परा भवभूति के समय तक भी शेष थी। श्रृंगार शम्भूक जहाँ तपस्या कर रहे थे, उस वन में बहनेवाली एक नदी का वर्णन करते हुए भवभूति ने लिखा है :

इह समदशकुन्ताक्रान्तशानीरघोरुत्
प्रसवसुरभिशीतस्वच्छतोषा वहन्ति ।
फलभरपरिणामश्यामजम्बूनिर्कुञ्ज—
स्तलनमुखरभूरिस्तोतसो निर्झरण्यः ।

अर्थात् यहाँ मदमाने पक्षियों के झुण्डों से आक्रान्त, चेतलताओं से गिरते हुए पुष्पों से सुगन्धित जलवाले झरने बहते हैं। उन झरनों के जल में वृक्षों से टप-टप गिरते हुए काले-फाले जामुन एक अनोखे सगीत की सृष्टि कर रहे हैं।

किन्तु, जब सस्कृत में रीतिवाद की परम्परा चली, यह वर्णन उतना तटस्थ नहीं रहा। इस प्रकार की चरम परिणति हिन्दी के रीतिकालीन काव्य में हुई। किन्तु, चीनी और जापानी कवियों का प्रवृत्ति-वर्णन इस दोष से दूषित नहीं हुआ। उद्दीपन के रूप में प्रवृत्ति का उपयोग चीनी कवियों ने भी किया था, किन्तु, चीन और जापान में, तब भी, प्रवृत्ति बराबर स्वाधीन रही और मनुष्य के व्यक्तित्व की तुलना में उसका द्योतित्व बराबर अधिक विस्तार बना रहा। चीनी कवियों में प्राकृतिक शोभा का वर्णन केवल तटस्थ ही नहीं है, बल्कि, उन कविताओं में कवि यह भी संकेत दे देते हैं कि प्राकृतिक शोभा से मिलनेवाला सुख बिल्कुल वैयक्तिक सुख है।

‘पहाड़ों पर मेरी संपदा क्या है ?

उनके शिखरों पर बहुत-से बादल बसते हैं।’

मगर इनका आनन्द केवल मेरे लिए है।

महाराज ! उन्हें पकड़ कर मैं

आपके पास नहीं भेज सकूँगा।

—ताओ हुआ, चिङ्,

लोयाड में बसन्त ज्यादा देर टिकता है।

चारों ओर उसकी चहार है।

नरकट के पत्ते झरने लगे हैं।

आड़ू के पत्ते भी झर रहे हैं,

मगर वे अभी लुप्त नहीं हुए हैं।

छप्पर के कोने में घुसने के लिए

गोरंघे आपस में झगड़ते हैं।

जंगलो में पक्षी पांती बांध कर नहीं,

बेतरतीब उड़ रहे हैं।

—थाङ्, वनाङ्,

प्रकृति-वर्णन की शुद्ध परम्परा चीनी की अपेक्षा जापानी कविताओं में अधिक विवक्षित हुई थी। चीनी कविताओं की खास सूखी अल्हड़पन थी, मगर, सामाजिकता की थोड़ी गंध उसमें चटुषा आ जाती थी। किन्तु, जापानी कविता इतनी सी स्थूलता से भी मुक्त रही है। वह वैयक्तिक अनुभूति की कविता होती है और आकार में भी वह चीनी कविताओं में अक्सर छाटी जाती है।

चांद रेंगकर पर्वतों के पार जा छिपा।

नाथ के दिये का प्रकाश

खुले समुद्र पर झिलमिला रहा है।

हम समझते हैं, रात्रि के अंधकार में

हमारी नाव अकेली जा रही है।

इतने में समुद्र से पतवारों के चलने की

आवाज आती है।

—रामो तारहितो

यसन्त में जब कुहासा घिरता है,

जगती हस सास छोड़ कर दूर चले जाते हैं।

फूलों से बिहीन देश में रहने की

गान उन्होंने सीख ली है।

—श्रीमती इसे

कोयल ने कूक भरी।

मैं ने चौंक कर देखा कि आवाज

बिघर से आयी है।

मगर कोयल बिली नहीं।

दिसा केवल भोर का चांद

जो ऊपर आकाश में लटका हुआ था।

—साने सदा

बर्फ, अब तुम गिर सकती हो।

प्रियेयमम के बाव

फूल अब और नहीं खिलेंगे।

—ओयमारू

चीन और जापान के काव्य और चित्रकारी में प्रकृति का जितना बड़ा स्थान रहा, उसका उतना बड़ा स्थान किसी अन्य देश की कला में, शायद ही, वही रहा हो। इसीलिए, प्रकृति-वर्णन की शुद्ध कविताओं के जितने अधिक उदाहरण चीनी और जापानी भाषाओं में हैं, उतने कदाचित् ही किसी अन्य देश की कला में उपलब्ध हों। यह भी ध्यान देने की बात है कि जब से शुद्ध कवित्व का आन्दोलन

यूरोप में जोर से उठा, तब से चीनी और जापानी कविताओं के अनुवाद यूरोपीय भाषाओं में बहुतायत से किये गये हैं।

शुद्ध कवित्व की तृप्ता आधुनिक कवियों की सबसे प्रमुख तृप्ता है। किन्तु, यह समझना भूल होगा कि सभी आधुनिक कवि केवल शुद्ध कविताएँ ही लिखते रहे हैं। इलियट शुद्ध कवित्व के बहुत बड़े पक्षपाती थे, किन्तु, उनका 'वेस्ट नैड' शुद्ध, कविता का सही उदाहरण नहीं माना जा सकता। 'वेस्ट नैड', किसी न किसी हद तक, सोद्देश्य काव्य है, गरचे उसका उद्देश्य अत्यंत अप्रत्यक्ष है। हिन्दी के आधुनिक कवियों के बारे में भी यह नहीं कहा जा सकता कि वे हमेशा भावों तक ही सीमित रहते हैं अथवा विचारों से उनका परदेज हमेशा कायम रहता है।

अच्छा लडित सत्य
सुघर, नीरन्ध्र मृपा से,
अच्छा पीड़ित प्यर
सहिष्णु, अकंपित निर्ममता से।

—अनाथ

यह भावों नहीं, विचारों की कविता है और यह सोद्देश्य भी मानी जा सकती है।

चाँदनी चन्दन-सदृश हम क्यों लिखें ?
मूल हमें कमलो-सरोखे क्यों विलें ?
हम लिखेंगे, चाँदनी उस रुपये-सी है
कि जिसमें चमक है, पर खनक गायब है।

—अजित कुमार

यह कविता भी शुद्ध कविता नहीं है, क्योंकि वह तटस्थ नहीं है। दूर पर, वही न वही, वह एक सामाजिक आन्दोलन से संबद्ध है और एक खास उद्देश्य का प्रचार करना चाहती है। तथा,

बाँधी, यह नदी घृणा की है,
काली घट्टानों के सीने से निकली है,
अंधी, जहरीली गुफाओं से उबली है,
इसको छूते ही हरे वृक्ष सड़ जायेंगे।

नदी यह घृणा की है।

—धर्मवीर भारती

वैसे, कविता की ये अच्छी पक्तियाँ हैं, किन्तु, शुद्धता की कसौटी पर ये खरी नहीं उतरती, क्योंकि, उनका ध्येय एक नैतिकता का प्रचार है।

और सोद्देश्यता वहाँ भी अपना पता दे देती है, जहाँ बातें इस अंदा से कही जाती हैं, मानो, कवि तटस्थ भाव से बोस रहा हो।

हरे भरे हैं रेत,
मगर खतिहान नहीं,
बहुत महतो का मान,
मगर दो मूढ़ी घान नहीं ।

—अज्ञेय

कविता और शुद्ध कविता का भेद यदि यही पर खत्म हो जाता, तो चिन्ता की कोई बात नहीं थी। किन्तु, बातें यहीं पर खत्म नहीं होती। शुद्धता की साधना में अन्तर्राष्ट्रीय काव्य अब एक ऐसी ऊँचाई पर पहुँच गया है, जहाँ काव्य विषयक हमारी परंपरागत मान्यताएँ छूँझी और निस्सार दिखायी देने लगी हैं। कविता पहले कथार्थ भी कहती थी, किन्तु, यह कार्य अब उसने उपन्यासों के लिए छोड़ दिया है। कविता, यहाँ तक कि शुद्ध कविता का भी भ्येय पहले भावदशा का वर्णन समझा जाता था। किन्तु, ससार के नये कवियों ने यह काम भी छोड़ दिया, क्योंकि भावदशा का वर्णन कपालेखकों का काम है। अन्तर्राष्ट्रीय काव्य अब समाज की ओर नहीं देखता, नैतिकता, धर्म, राजनीति, यहाँ तक कि आग्नि की समस्या की ओर भी नहीं देखता। वह वस्तुओं के रूप-रूपों की तलाश में है, जिनका वर्णन न उपन्यासकार कर सकता है, न कथाकार, न इतिहास-लेखक कर सकता है, न दार्शनिक, जो रूप केवल उन्हें दिखायी देते हैं, जिनकी समुद्रि भीसद मनीषियों की अपेक्षा कुछ अधिक सजीव है।

नयी मान्यता के अनुसार छन्द और तुकें तभी तक सार्थक हैं, जब तक वे अङ्ग-निर्मित रूप से अपना काम करते हों। कवि का कार्य छन्द और तुकों की धूस देकर पाठकों को रिभाना नहीं है। उसका काम अनुभूतियों को उनके सही रूप में ग्रहण करना है। जिस चिन्ता ने कवि को गरम लिया है, छन्द और तुकों के लोभ में, उस चिन्ता को इधर या उधर मुड़ना नहीं चाहिए। उसे सीधे उस दिशा की ओर चलना चाहिए जो उसकी स्वाभाविक गति की दिशा है, उस बिन्दु तक पहुँचना चाहिए जो उसकी चरम परिणति का किन्दु है। यदि छन्द और तुक चिन्ता की इस स्वच्छ और स्वच्छन्द प्रगति में बाधा डालते हैं (और कौन कह सकता है कि वे बाधा नहीं डालते ?) तो वे त्याज्य और विरस्करणीय हैं। कवि के हाथ में भाषा सोचने का यंत्र मात्र है। जो कवि उसका प्रयोग पाठकों को रिभाने के लिए करता है, वह अपने कवि धर्म पर आरुढ़ नहीं है। और भाषा अगर बराबर उसी भूमि में काम करती है, जिसमें बहुत से कवि काम कर चुके हैं, तो वह कोई बड़ा काम नहीं करती। उसका सद्यः नयी भूमि पर अधिकार करना होना चाहिए। उसे उन सचेतनाओं का घट्टो में भीतर बिठाने की कोशिश करनी चाहिए जिन्हें अब तक भाषा पर नियाम नहीं मिला है। प्रत्येक कवि का एक धर्म प्रयोग का धर्म है और प्रत्येक कविता की, कुछ न कुछ, नया प्रयोग करना ही चाहिए।

और त्याज्य केवल छन्द और तुकें हो नहीं हैं, बल्कि वह चिन्ता भी त्याज्य है, जिसके अधीन कवि पाठको को अर्थ बताना चाहता है। अर्थ अब कविता का कोई नित्य धर्म नहीं है। कवित्व वह अद्भुत सृष्टि है, जिसका प्रभाव हम पर अर्थ समझने के पूर्व ही पड़ने लगता है और ऐसी कविताएँ सबसे श्रेष्ठ हैं, जिन्हें बार-बार पढ़ने पर भी पाठक को यह विश्वास नहीं हो कि कविता का सारा अर्थ उसकी समझ में आ गया है। कविता का प्रभाव उसमें प्रयुक्त शब्दों के संगीत का प्रभाव है, कविता का आनन्द उन भक्तियों का आनन्द है, जो कभी भी पूरे तौर से पकड़ में नहीं आती; और कविता की मोहिनी उन सवतों की मोहिनी है, जो हमें अपने आप के पास पहुँचा देते हैं, जो हमारे हृदय में अमरत्व का आनन्द जगाते हैं।

शुद्ध चित्त वह है, जो राजा के भय से अपने चित्तन की दिशा नहीं बदलता; जो अयश के भय अथवा मुयश के लोभ से किसी ऐसी नैतिकता से समझौता नहीं करता, जो उसके चित्तन को जग्राह्य है; जो निर्भय और निर्लोभ रहकर ठीक उस दिशा की ओर चलाता है, जो उसके चित्तन की स्वाभाविक दिशा है। इसी प्रकार शुद्धतावादी कवि अनुभूतियों के शुद्ध चित्रण को अपना ध्येय समझता है। वह इस भय से घबराकर शुद्धता से विचलित नहीं होता कि लोग उसकी कविता को नहीं समझ सकेंगे अथवा वे उसकी निन्दा करेंगे, न वह इस लोभ में पड़ता है कि शुद्धता में वह जरा-मा हट जाये तो राजा उस पर प्रसन्न हो जायेगा या जनता उस पर प्रशंसा की वृष्टि करेगी।

कविता गाने नहीं, विसूरने की चीज है। कविता ताली बजाने की नहीं, सुनकर अपने भीतर डूब जाने की वस्तु है। कविता आदमी का सुधार नहीं करता, वह उसे चौकाना जानती है, धक्के देना जानती है, उसकी चेतना की मूँदी आँखों को खोलना जानती है। कविता सीढ़ियों नहीं, छलांगों की राह है। कविता विचारों के परवान पर चढ़कर अपने आकार को बढ़ाना नहीं चाहती। वह भावना की मज्जा के बाद एक शब्द भी नहीं बोलती है। जहाँ भावना खत्म होती है, वहीं कविता का भी स्वाभाविक अन्त है। इसीलिए, शुद्ध कविता छोटी ही हो सकती है, क्योंकि भावना के प्रगाढ़ क्षण ज्यादा देर तक नहीं टिकते। और यह छोटी कविता और भी छोटी इसलिए हो जाती है कि अनुभूति के चित्रण में कवि अपने से एक भी अधिक शब्द नहीं खरबता, जितने की नितान्त आवश्यकता है। चित्रों की नयी खूबी यह है कि उनकी रेखाएँ सत्या में न्यून से न्यून हो। कविता की नयी विशेषता यह है कि उसमें एक भी ऐसे शब्द का प्रयोग न किया गया हो, जिसके बिना कवि का काम चल सकता था। नयी कविता का मनमूँचा सूत्रशैली में बोलने का मनमूँचा है। उसकी उमग मग्न के समान सुगठित और सशिष्ट होने की उमग है, जिसका कोई भी शब्द ऊर्जा से विहीन नहीं होगा।

यह कविता के विषय में बिल्कुल ही नवीन धारणा है और उसका प्रभाव कविता पर इस जोरसे पड़ा है कि वह अचानक अत्यन्त निमूढ़, वल्कि, दुर्बल हो उठी है। कविता की इस अति नवीन धारणा का प्रभाव कवि के व्यक्तित्व पर भी पड़ा है। आज का कवि समाज से जितना विच्छिन्न है, उतना विच्छिन्न पहले का योगी भी नहीं होता था। और यह प्रभाव केवल कविता तक ही सीमित नहीं है, उसके कृत में उपन्यास भी आ गये हैं, कहानियाँ भी आ गयी हैं नाटक भी आ गये हैं।

आगे के पृष्ठा में हम विचार करेंगे कि शुद्ध कवित्व-विषयक यह धारणा कैसे बड़ी है, उस पर कला के किन आन्दोलनों का प्रभाव पड़ा है तथा शुद्ध कवित्व के आन्दोलन से माहित्य और समाज का सम्बन्ध कैसे जटिल हो गया है।

शुद्ध कविता का इतिहास—१

१. शुद्ध कविता और भारतीय आचार्य
२. शुद्ध कविता और यूरोपीय आचार्य
३. रोमांसवादी जागरण
४. शुद्धतावादी आन्दोलन का आरंभ
५. पेरिस के मनीषियों का प्रयोग
६. बोदलेयर
७. मल्लार्मे और प्रतीकवाद
८. रेम्बो का काव्यशास्त्र
९. अन्तर्मुखी यात्रा का दण्ड

१ शुद्ध कविता और भारतीय आचार्य

प्राचीन काल में सभी देशों की कविताएँ धर्म, युद्ध, विरह और प्रेम को लेकर लिखी जाती थी और इस भाव से लिखी जाती थी कि पाठक या श्रोता उन कविताओं को समझ लेंगे और उनमें प्रेरणा ग्रहण करेंगे। कविता सोद्देश्य होनी चाहिए या निरुद्देश्य, यह प्रश्न उस समय नहीं उठा था और, साधारणतः, सभी लोग यह मानते थे कि कविता का उद्देश्य ज्ञानदान भी है और आनन्ददान भी। "सद्यः परिनिर्वृत्तये कांतासम्मिलितयोपदेश युजे," यह स्थापना भारत में आचार्य भम्मट ने रखी थी, किन्तु, समार भर के कवि लगभग इसी सिद्धान्त में विश्वास करते थे।

उस समय लोग यह भी नहीं जानते थे कि काव्य की भी समस्याएँ होती हैं और उन पर विचार करते समय हमें भाव और विचार तथा शैली और विषय के द्वन्द्वों पर भी विचार करना चाहिए। कविताएँ महाकाव्यों में भी होती थी और उन मुक्तकों में भी जो एक, दो या दस पाँच श्लोकों के होते थे। महाकाव्यों का प्रभाव इसलिए पड़ता था कि उनमें कविस्व भी रहता था और कथा भी होती थी। अर्थात् जो आनन्द आज भुवतक काव्य और उपन्यास के बीच अलग अलग बँट गया है, वह महाकाव्य में सम्मिलित रूप से उपलब्ध होता था। हमारा अनुमान है कि उस समय के पाठक, शैली और विषय, इन नामों से अपरिचित होते हुए भी,

जो सुभाषित के नाम से करने लगे। पीछे महाकाव्यों में से भी सुभाषित चुने जाने लगे और उनका सकलन मुक्तकों के साथ तैयार किया जाने लगा। यह काव्य के विनिष्ठीकरण की प्रक्रिया का आरम्भ था।

किन्तु, समाज पर महाकाव्यों का जो प्रभाव था, वह मुक्तकों का नहीं था। मुक्तक विशेष प्रकार के रसज्ञ पाठक पढ़ते थे, किन्तु, महाकाव्य कथा मंच से भी पढ़ा जाता था। अतएव, साहित्य के भीतर एक मान्यता उत्पन्न हो गयी कि काव्य की महिमा का कारण उसने विषय की महत्ता होती है। जो कवि जितने ही अधिक महान् विषय पर काम करता है, उसका काव्य उतना ही ऊँचा और श्लाघ्य होता

है। आज के प्रसंग में देखें तो यह कविता नहीं, धर्म, दर्शन, नैतिकता और इतिहास के साथ पक्षपात था और विषय को इतनी अधिक गरिमा देकर आचार्य शैली की महिमा को दबा रहे थे। किन्तु, शैली उपेक्षित होने से इनकार करती थी। क्योंकि महाकाव्यों में से जो श्लोक सुभाषित-भाण्डार के लिए छाँटे जाते थे, उनमें शैली का सौन्दर्य कुछ अधिक प्रखर होता था। आज तो सुभाषित इसलिए निन्दित हो गये हैं कि अक्सर वे उपदेश के पद होते हैं, किन्तु, प्राचीन काल में वे काव्य के अरण्य में स्वतः दीप्त पुष्पों की भाँति चमकते थे और यह चमक शैली के निखार से उत्पन्न होती थी। हमारा स्याल है, महाकाव्यों में से सुभाषित छाँटने की मूर्ख उसी प्रवृत्ति से उत्पन्न हुई होगी, जिस प्रवृत्ति के अति विकास से शुद्ध काव्य का आन्दोलन उत्पन्न हुआ है।

मुक्तक की महिमा यह भी है कि एक समय वे लगभग शुद्ध काव्य के प्रतीक थे। वे छोटे होते थे, उनमें भावों का वर्णन सूत्र-शैली में किया जाता था और वे वही समाप्त हो जाते थे, जहाँ भावों की समाप्ति होती थी। किन्तु कथा-काव्य सक्षिप्त काव्य नहीं होता। वह लंबा होता है और लंबा वह कवित्व के कारण नहीं, कथा के कारण होता है। किन्तु, शुद्ध कविता की पवित्रता कथा-काव्यों में भी उतरती थी और कवि तथा पाठक उन पवित्रताओं को बाकी कविता से श्रेष्ठ भी समझते थे। कविता रचते समय कवि की और उसका पाठ करते समय पाठक की दृष्टि, उस समय भी, इस बात पर ऊँच उठती होगी कि कविता में सूक्ष्म सौन्दर्य की ऐसी भी पवित्रता उभरती है, जिनका विषय से कोई खास सम्बन्ध नहीं है, जो कवि की वैयक्तिक प्रतिभा की कोप से उत्पन्न होती है या जो महज शिल्प और कारीगरी के परिणाम है।

मीनोपसंदशितमेखलानाम्
नदीवधूनां गतयोऽद्य मग्नाः
कान्तोपभुक्तालतगामिनीनाम्
॥ भातकालेऽपि वकाभिनीनाम् ।

वाल्मीकि का यह श्लोक रामकथा के कारण नहीं चमकता है, प्रत्युत, इस कारण कि 'यह शुद्ध काव्य का स्वरूप है'।

इसी प्रकार,

जहाँ विलोकु मृग सावक नंभी
जन्तु तहँ वरसु कमल सितसंभी ।
सुन्दरता वहँ सुन्दर करई
छविगृह दीप सिखा जनु वरई ।

तुलसीदासजी की ये विलक्षण पवित्रता रामकथा की महिमा में नहीं जनमी है, प्रत्युत, वे कवि की प्रतिभा से उत्पन्न हुई हैं, उसकी शिल्प-निपुणता से प्रसूत हैं।

इसी प्रकार विद्यापति जब यह कहते हैं कि "जनम अवधि हम रूप निहारल नयन न तिरपित भेल", तब इसका कारण यह नहीं है कि उन्होंने श्रीकृष्ण के रूप को राधा की दृष्टि से देखने की कोशिश की थी, बल्कि, यह कि किसी अपूर्व सौन्दर्य का चिन्तन करते करते कवि को यह उक्ति सूझ गयी। यह उसकी वैयक्तिक प्रतिभा का प्रसाद है। यह उसकी शिल्प निपुणता का परिणाम है। राधा-कृष्ण के चरित में वह उत्पन्न नहीं हुई है।

काव्य रसिकों की जो भावना ऐसी विलक्षण और विशुद्ध पवित्रों से सर्वाधिक सतोष पाती थी, उसी ने विकसित होकर अब संपूर्ण काव्य को शुद्ध करने का प्रयत्न ले लिया है। शुद्ध कविता का आन्दोलन मनुष्य की इसी अति वाग्यात्मक प्रवृत्ति का विस्फोट है।

भारत के अनेक आचार्य काव्य की महिमा का मुख्य कारण विषय की महिमा को मानते थे, किन्तु, यदि आलोचना के व्यवहार-पक्ष को देखें तो भारत में आलोचना से अभिप्राय दोनों की ही आलोचना से था। अलंकार, रस, ध्वनि, रीति, वक्त्रावृत्ति, शब्दों के सुप्रयोग और औचित्य, इन्हीं कसौटियाँ पर काव्य की उत्तमता यहाँ परखी जाती थी। भारत में किसी भी आचार्य ने किसी भी कवि की निन्दा या स्तुति इस विचार से नहीं की है कि वह आस्तिक या अथवा नास्तिक, वैष्णव या अथवा शैव, यदुवादी या अथवा शान्तिवादी अथवा उसकी आस्था शब्दों के प्रति थी या विचारों और भावों के प्रति। काव्य को भारत में कला का पर्याय मानने की प्रथा नहीं थी, किन्तु, कविता के प्रति यहाँ व्यवहार वही किया जाता था, जो कला के प्रति किया जाना चाहिए।

भारत में कला की गणना उपविद्याओं में की गयी थी और कविता की माहिर्य में। कला का उद्देश्य यहाँ सजावट और मनोरंजन माना जाता था, किन्तु साहित्य का ध्येय केवल मनोरंजन नहीं, उससे बड़ी महान् तत्त्वों की उपलब्धि थी। काव्यालंकार में ब्राम्ह ने लिखा है कि प्रत्येक शास्त्र चतुर्वर्ग में से किसी एक की पूति करता है। उदाहरणार्थ, स्मृति धर्म का कारण है, नीति से अर्थ की उपलब्धि होती है और कामशास्त्र से काम सम्बन्धी लक्ष्य प्राप्त होते हैं तथा दर्शन मोक्ष का उपाय है। किन्तु, काव्य शास्त्र अकेले चारों की प्राप्ति करा सकता है।

और विद्वन्नाथ ने भी लिखा है कि

चतुर्वर्गफलप्राप्ति सुप्तात् अल्पधियामपि,
काव्यान् एव यतस्तेन तत्सर्वरूप निरूप्यते।

अर्थात् जो शास्त्रों के विशेषज्ञ नहीं हैं, वे अल्पमति लोग भी काव्य के द्वारा चारों पुष्पांशों को सुख से प्राप्त कर सकते हैं।

भारतीय आचार्यों की मान्यता यह मालूम होती है कि सत्य की उपलब्धि

शास्त्र बुद्धि के मार्ग से करवाते हैं। किन्तु, बुद्धि के मार्ग से इतर कोई और मार्ग है, जिस पर कवि चलता है और सत्य की उपलब्धि कवि इस इतर मार्ग से भी करता है। स्पष्ट ही, यह मार्ग सबुद्धि का मार्ग है और सबुद्धि से जागरण उनके भीतर भी उत्पन्न होता है, जो बुद्धि से जगाये नहीं जा सकते। इसीलिए अल्पधी के लिए भी कविता का मार्ग सुगम और सुलभ मार्ग है।

आधुनिक आलोचना के सिलसिले में एक यह बात भी उल्लेखनीय है कि जिसे हम कविता के भीतर कवि का प्रच्छन्न व्यक्तित्व कहते हैं, उस व्यक्तित्व की प्रतीति प्राचीन काल में नहीं मिली थी, किन्तु, इस विचार का बीज वामन के रीतिवाद में खोजा जा सकता है। वामन ने रीतियाँ तीन ही मानी हैं, किन्तु, वामन को यदि कुतक के प्रकाश में समझा जाय तो यह शिक्षा निकाली जा सकती है कि रीति केवल भूगोलवाचक न होकर कवि की वैयक्तिक भूमिमा की आरम्भ करती है। कुतक ने काव्य-भेद का कारण भूगोल को नहीं, कवि-स्वभाव को माना है और कहा है कि "यद्यपि कवि स्वभाव भेद-भूलक होने से (कवियों और उनके स्वभावों के अनन्त होने से) मार्गों का भी आनन्द्य अनिवार्य है, परन्तु, उसकी गणना असम्भव होने से साधारणतः त्रिविध्य ही युक्ति सगत है।" अर्थात् रीतियाँ तीन ही नहीं हैं, वे अनन्त भी हो सकती हैं क्योंकि दो कवियों की भूमिमा एक नहीं होती है।

कुतक ने जिस सत्य की ओर संकेत किया है, वह आज के प्रसंग में भी दखा जा सकता है। आज भी केवल छन्द और व्याकरण की शुद्धता को देखकर अथवा सलिललवगी भाषा के सफल प्रयोग से प्रभावित होकर हम किसी भी नये कवि को कवि के रूप में स्वीकार नहीं करते हैं। स्वीकृति उसे तब दी जाती है, जब यह पता चल जाय कि उसकी शैली प्राचीन और नवीन, सभी कवियों की शैलियों से भिन्न है, वह जिस स्वर में बोल रहा है, वह उसका अपना स्वर है और उसके भीतर जो भाव भूमिमा अथवा वचन-भूमिमा दिखायी देती है, वह पहले सभी ओर दिखायी नहीं पड़ी थी। भारतीय काव्यशास्त्र ने विषय के इस पक्ष का विवेचन नहीं किया है किन्तु, परम्परा से चला आता यह दोहा बतलाता है कि कवि की न्यूनतम योग्यता यह होनी चाहिए कि वह किसी या भी अनुकरण न करके अपने लिए बिलकुल नयी और अछूती राह तैयार करे।

सोक सोक गाढी चलै, सीधे चलै अपूत,
सोक छाडि तोनै चलै, शायर, सिंह, सपूत।

अथवा अनेमजी के शब्दों में —

तेरा कहना है ठीक, जिधर मैं चला,
नहीं वह पथ था।

मेरा साथी भी नहीं रहा मैं घटूँ उसी पर

तदा जिसे पथ कहा गया,
जो इतने धरो से रौंदा जाता रहा
कि उस पर

कोई छाप पहचानी नहीं जा सकती थी।

ब्रह्मा प्रत्येक मनुष्य नये ढब-ढाँचे का बनाता है। ससार में आज जितने भी मनुष्य वर्तमान हैं, उनमें से, जुड़बों को छोड़कर, और कोई भी दो मनुष्य ऐसे नहीं मिलेंगे, जिनके चेहरे समान हों। और धरती पर से जो असंख्य मनुष्य गुजर चुके हैं, उनमें भी कोई दो मनुष्य ऐसे नहीं थे, जिनके चेहरे आपस में समान रहे हों। प्रकृति के कोप में, न जानें, कितने साँचे हैं कि हर आदमी नयी आकृति लेकर आता है। इसी प्रकार, ससार में जितने भी कवि हुए हैं, उनकी कविताएँ और कवियों की कविताओं से भिन्न थी, उनमें से प्रत्येक की शैली केवल अपनी शैली थी, प्रत्येक की राह केवल अपनी राह थी। इस मौलिकता की कसौटी पर खरा उतरने वाला कवि बच जाता है। बाकी लोग प्रवाह में आते हैं और उसी के साथ अदृश्य में विलीन हो जाते हैं।

जैसे एक कवि की कविता दूसरे कवि की कविता से भिन्न होती है, उसी प्रकार, एक युग की कविता दूसरे युग की कविता से कुछ भिन्न हो जाती है। और जैसे एक कवि की सभी कविताएँ, परस्पर भिन्न होती हुई भी, लगभग समान दिखायी देती हैं, उसी प्रकार, युग-विशेष की सभी कविताएँ परस्पर समान होती हैं। कवि के समान युग भी व्यक्तित्ववादी हुआ करते हैं। प्रत्येक युग अपने कवियों के भीतर कुछ न कुछ नयी दृष्टि पैदा करता है, कुछ न कुछ नयी अनुभूतियाँ जगाता है और प्रत्येक युग अपनी अनुभूतियों के अनुरूप नवीन शैली को जन्म देता है। प्रत्येक कवि की शैली एक नवीन रीति है, क्योंकि वह उसकी अपनी मनोदशा का प्रतिनिधित्व करती है, वह उसके चिंतन की अपनी दिशा का निर्माण करती है, वह उसके आवेगों के अनुरूप नयी भविष्य तैयार करती है। हमारा क्या है, जो बात कवि पर लागू होती है, वही युग पर भी लागू होनी चाहिए। और वह विशेषतः इस कारण कि प्राचीन काल में परिवर्तनों की अत्यधिकता के कारण युग बहुत सवे हुआ करते थे, किन्तु, अब युग तुरत आरंभ होते हैं और लगभग तुरत समाप्त हो जाते हैं। यह भी कि प्राचीन काल में युगों के व्यक्तित्व बहुत प्रखर नहीं होते थे, मगर, आज वे बहुत ही तेज हैं।

लोक-ममल की दृष्टि से कविता के निर्माण में युग की भूमिका

वे वाच्य-सिद्धान्त
तत्त्वा पर उनकी दृष्टि
नहीं मानते थे। जब भारत में यह प्रश्न पड़ा कि काव्य की आत्मा क्या है, तब कोई भी आचार्य इस विचित्रता में नहीं पड़ा कि लोक-ममल की दृष्टि से किस

कविता दूषित समझी जायगी।

भाषा और भाव के बीच स्पर्धा की प्रक्रिया पर कुन्तक ने जो जोर दिया है, उसमें यह शिक्षा भजे म निकासी जा सकती है कि कवि की प्रधान आस्था शब्दों के प्रति होनी चाहिए। भाव निराकार हैं। उन पर कवि का बस नहीं है। वे कवि के सम्कार से उत्पन्न होते हैं। अतएव कवि का कर्तव्य यही रह जाता है कि वह अपने भावों को ठीक से पहचाने और उनमें अनुरूप शब्दों का चुनाव करे।

कविता रचित समय कवि को दो धरातल पर जगना पड़ता है। पहला धरातल यह है, जहाँ पर भाव जगते, सुगन्धगति या तूफान बनकर खड़े होते हैं। दूसरा धरातल भाषा का धरातल है, जहाँ शब्द होते हैं, भाषा होती है, महाविरा होते हैं। पहले धरातल पर कवि के जगने का उद्देश्य यह होता है कि जो भाव जगे हैं, उन्हें वह ठीक से पहचान सके। जहाँ कवि अपने आवेगों को ठीक से पहचान नहीं पाता, वही वह 'लिखत सुझाकर लिखि गराहूँ' की उचित चरितार्थ कर देता है। भावों को अनुरूप शब्दों के भीतर बाँधना जितना आवश्यक है, उन्हें ठीक से पहचानने की बात भी उतनी ही जरूरी होती है। कुन्तक ने भाषा और भाव के बीच स्पर्धा पर जोर देकर कवि को दोनों की जिम्मेदारियाँ के प्रति सावधान रहने का उपदेश दिया है। किन्तु, भावों को केवल पहचानने की ही कोशिश की जा सकती है, उनके विषय में चुनक की स्वाधीनता कवि को प्राप्त नहीं होती। अतएव, कवि जो कुछ कर सकता है, वह यही है कि वह शब्दों का दुष्प्रयोग या अप्रयोज्य नहीं करे। अर्थात् कवि को सबसे बड़ी आस्था भाषा के प्रति होनी चाहिए, शब्दों और महाविरा के प्रति होनी चाहिए।

कुन्तक म इस एक सही बात और देखते हैं। कविता के पीछे कवि के व्यक्तित्व का क्या महत्त्व है, इस प्रश्न को आचार्यों ने उपेक्षित छोड़ दिया था। शक्ति, व्युत्पत्ति और अभ्यास को सभी आचार्यों ने कविता का कारण माना था, किन्तु, किसी ने भी उन्हें कवि के व्यक्तित्व के प्रसंग में देखने की कोशिश नहीं की थी। कुन्तक ने यह उद्भावना की कि शक्ति और शक्तिमान् दो नहीं, एक हैं। कवि की शक्ति उसके आन्तरिक व्यक्तित्व से उत्पन्न होती है। कविता और कुछ नहीं, कवि का कर्म है अर्थात् कविता उसके आन्तरिक व्यक्तित्व का प्रस्वेद है, उसकी आत्मा का रंग है, उसके सम्कारों की खुशबू है। कवि की शक्ति उसके स्वभाव से उत्पन्न होती है, कवि की व्युत्पत्ति उसका सम्कार से आती है तथा कवि का अभ्यास उसकी अपनी प्रकृति के अनुसार चलता है। काव्य का मूल हेतु कवि का अपना स्वभाव है। यहाँ ऊपर के प्रसंग की वह स्थापना तुलनीय मानी जानी चाहिए कि रीतियाँ उतनी ही हैं जितने कवि हैं और नवीन कवियों के आविर्भाव के साथ नयी रीतियों का आविर्भाव होता ही रहता है। सीली के तल सीली नहीं, सचमुच ननुप्य होनी है।

२ शुद्ध कविता और यूरोपीय आचार्य

भारतीय चिंतक अच्छे रहे कि उन्होंने यह मानते हुए भी कि काव्य की श्रेष्ठता का कारण बहुधा उसके विषय की श्रेष्ठता होती है, कभी भी काव्य को विषयगत समीक्षा को प्रोत्साहन नहीं दिया। किन्तु यूरोप के चिंतक काव्य के विषयों से उतने तटस्थ नहीं रहे हैं। वहाँ आरम्भ में ही प्लेटो ने यह मत प्रकाशित किया कि मैं जिस रिपब्लिक की कल्पना करता हूँ, उसमें कवियों के लिए स्थान नहीं है। कवि मंदो दीप होते हैं। यह विश्व प्रपञ्च जिस आदि तत्त्व का विम्ब है, उस तक पहुँचने की राह केवल तर्क और दर्शन की ही राह हो सकती है। किन्तु, कवि तर्क और दर्शन की राह से नहीं चलता, प्रत्युत, आवेगों के मार्ग से चलता है और जब वह मनुष्य या प्रकृति का वर्णन करता है, तब यह वर्णन वास्तविक तत्त्व का वर्णन न होकर उसकी छाया या विम्ब का वर्णन हो जाता है। इस प्रकार, कविता सत्य नहीं, असत्य का प्रचार करती है। दूसरी बात यह कि सुयोग्य नागरिक यही व्यक्ति बन सकता है, जो अपने रसों को दस में रख सके। किन्तु कविता आवेगों को जगाकर मनुष्य को बुद्धिमान के बदल भावुक बनाती है, सत्य बनाने के ब्रह्मे उत्तेजित कर देती है।

कविता का कुछ न कुछ प्रयोजन भारतीय आचार्य भी मानते थे, किन्तु, उसके नामाजिक उपयोग का प्रश्न इस देश में कभी भी जटिलता तक नहीं पहुँचा था। यहाँ सामान्य मान्यता यह चलती थी कि प्रत्येक श्रेष्ठ काव्य शिवत्व और सौन्दर्य से युक्त होता है। जो सुंदर है, उससे अकल्याण का भय नहीं है तथा जो वर्तमान-कारी है, उसके बुरूप होन की संभावना नहीं हो सकती। बोदेलेयर ने जिस सौन्दर्य की कल्पना की है, उस सौन्दर्य की कल्पना भारत में नहीं की जा सकती थी।

किन्तु प्लेटो ने अनुपयोगी कहकर कविता का जो तिरस्कार किया, उससे आघात पाकर यूरोप के आचार्यों के बीच काफी प्रखर द्वन्द्व आरम्भ हो गया, जो आज तक भी शमित नहीं हुआ है। प्लेटो के मत का पहला खण्डन अरस्तू ने यह कहकर किया था कि कविता अनुपयोगी वस्तु नहीं है। मनुष्य के सुधार की दिशा में कविता का वैरापेटिक महत्त्व है। वह हमारे रसों को आन्दोलित करके हम सम अवस्था में पहुँचाती है, क्योंकि दुःखान्त नाटक देखकर जब हम नाट्यशास्त्र से चर्चते हैं, तब हमारे रस उत्तेजित नहीं, शान्त हो जाते हैं।

मनुष्या के रसों का शमित करना धर्म और नीतिशास्त्र का काम है। प्लेटो ने कविता का विरोध यह कहकर किया था कि कविता नीति और धर्म, दोनों का बाधा पहुँचाती है। अरस्तू ने इसका जवाब यह कहकर दिया कि कविता नीति और धर्म का बाधा नहीं पहुँचाती, वह उनकी सेवा करती है। यथार्थ कविता उपयोगिता की कसौटी पर भी खरी उतरनेवाली बताई है।

किन्तु, अरस्तू के बाद लाजाइनस को अरस्तू का यह तर्क पसन्द नहीं आया। यदि कविता भी वही काम करती है जो धर्म करता है, तो फिर धर्म और नीति ही प्रधान हैं और कविता गौण हो जाती है। और यदि कविता को हम केवल धर्म और नैतिकता की चेरी बना देते हैं, तो उन अन्य अमूल्य चीजों का क्या होगा, जिनमें कविता ने अपूर्व सौन्दर्य की दृष्टि की है, किन्तु, नीति के साथ जिस सौन्दर्य का कोई सीधा मेल नहीं है। अतएव, लाजाइनस ने उपयोगिता की कसौटी को त्याग्य कर दिया और वे कविता के लिए कोई ऐसा कार्य ढूँढ़ने लगे, जिसमें कविता तो बर सकती हो, किन्तु, विद्या की अन्य कोई भी शाखा न कर सके। यह कार्य उन्हें कविता के लोकोत्तर-आनन्द विधान में दिखायी पड़ा। विद्या की अन्य शाखाएँ मनुष्य को केवल ज्ञान देती हैं। लेकिन आनन्द एक ऐसी वस्तु है जिसकी सृष्टि केवल कविता कर सकती है। लाजाइनस ने कहा कि साहित्य का सारा ध्येय पाठकों को आनन्दोलित करना है, उन्हें इस दैनिक विद्वत् से भिन्न कर लोकोत्तर आनन्द के घरातल पर ले जाना है। महत्त्वपूर्ण प्रश्न यह नहीं है कि कविता का कोई सामाजिक उपयोग है या नहीं। प्रश्न केवल यही होना चाहिए कि काव्य विशेष के वाचन या श्रवण से पाठक या श्रोता के भीतर आनन्दोत्तिरेक की स्थिति उत्पन्न होती है या नहीं। यदि कविता लोकोत्तर आनन्द देने में समर्थ है, तो उसे कला का श्रेष्ठ रूप मानना ही पड़ेगा।

लाजाइनस के चिन्तन का प्रभाव यह हुआ कि आनन्द छलकर कविता का ध्येय माना जाने लगा। किन्तु, यूरोप में जब रिकार्मेशन (धार्मिक क्रान्ति) का आन्दोलन उठा, पवित्रतावादी लोग फिर ऊपर आ गये और कविता के विरुद्ध वही प्रकाश फिर से छलू हो गयी, जिसे प्लेटो ने उठाया था। कविता के बारे में लोगों ने फिर यह कहना आरम्भ कर दिया कि वह काल्पनिक, असत्य और अनैतिक क्रिया है, अतएव, वह त्याज्य है।

इस बार पवित्रतावादियों के आक्रमण से कविता को बचाने का बीड़ा फिलिप सिडनी ने उठाया, जिनका 'द टिकेंस आफ् पोम्पजी' नामक निबन्ध बहुत ही प्रसिद्ध है। किन्तु, तरीके उम्रक भी अरस्तू वाले ही थे। वे यह कहने का साहस नहीं कर सके कि प्लेटो मलत् और लाजाइनस ठीक हैं। परिस्थिति के अनुसार उन्होंने बचाव का एक अलग उपाय खोज निकाला और एम्सन किया कि वास्तविकता की आराधना का कार्य कवि का कोई बड़ा कार्य नहीं है। कवि की महत्ता तो यह है कि स्पूल वास्तविकता से परे वह एक नयी वास्तविकता की कल्पना करता है और चूंकि यह नयी वास्तविकता लोकोत्तर गुणों से भरी होती है, अतएव, उसके परिचय और संपर्क से स्थूल जगत् के मनुष्य भी अधिक कोमल और उदार बनने की प्रेरणा प्राप्त करते हैं। व्याजान्तर से, सिडनी यह कहना चाहते थे कि कवि का कर्म कल्पना की आराधना है, किन्तु, उसे ऐसी कल्पना की प्रशंसा नहीं देना चाहिए जिससे

मनुष्य को श्रेष्ठ बनने की प्रेरणा प्राप्त नहीं हो। अरस्तू जैसे प्लेटो के उपयोगितावादी दर्शन के रोब में थे, उसी प्रकार सिडनी पर भी रिकार्मेशन के पवित्रतावाद का आतक था। उन्होंने कल्पना का पक्ष लेकर कविता को अवश्य बचाया, किन्तु, लाजाइनस के समान काव्य की सार्थकता को सिद्धि वे मात्र कवित्व के आधार पर नहीं कर सके।

भारत में लोग आनन्द और ज्ञान, दोनों को कविता का ध्येय मानकर निर्दिष्ट हो गये थे, किन्तु, यूरोप में पीढ़ी-दर-पीढ़ी यह सवाल उठता रहा और पीढ़ी-दर-पीढ़ी उसके नये-नये उत्तर दिये जाते रहे। ड्रायडन ने कहा, कविता से हमें मानव-स्वभाव की शिक्षा मिलती है और आनन्द भी प्राप्त होता है। ड्रायडन के इस मानव-स्वभाव से लोग अब यह अर्थ लेते हैं कि ड्रायडन ने यहाँ नैतिकता के बंधन को न मानकर मानव-मन की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया का सकेत किया है। जोनसन ने यह राय जाहिर की कि साहित्य का ध्येय मनुष्य को शिक्षित करना है, उसमें भी कविता का ध्येय मनुष्य का आनन्द की मुद्रा में लाकर उसे शिक्षित बनाना है। जोनसन के कला-विषयक सिद्धान्त बहुत कुछ टालस्टाय के सिद्धान्तों के समान थे। उनकी कमीटी पर शेक्सपियर भी दोषी निकले। जोनसन का कहना है कि शेक्सपियर ने अपनी कृति में रोचकता लाने के लिए पुण्य का त्याग किया है और पाठकों को प्रमत्त करने की उनकी चिन्ता इतनी बड़ी थी कि यह कहा जा सकता है कि साहित्य-रचना के समय शेक्सपियर के भीतर कोई नैतिक विचार नहीं था।

३. रोमासवादी जागरण

जब यूरोप में रोमांटिक आन्दोलन का जोर हुआ, उस समय भी साहित्य के क्षितिज पर यह प्रश्न ज्यों का त्यों टंगा था कि कविता ज्ञान है या आनन्द। वह धर्म, नैतिकता, इतिहास, दर्शन और समाजशास्त्र की चेरी है अथवा इन सबसे भिन्न उसका अपना कोई अलग क्षेत्र है, जिसमें केवल कविता ही काम कर सकती है और दूसरी कोई विद्या काम नहीं कर सकती ?

जैसे हिन्दी में रोमांटिक आन्दोलन का छायावाद नाम छायावादियों का चुना हुआ नहीं, उनके विरोधियों का चलाया हुआ है, उसी प्रकार, यूरोप में भी रोमांटिक आन्दोलन को रोमांटिक नाम १८१० और १८२० ई० के आसपास उस आन्दोलन के विरोधियों ने, रोमांटिक कवियों को चिढ़ाने के लिए, दिया था। अन्यथा तब तो रोमासवादी काव्य कहते हैं, वह किसी सुचिन्तित योजना का परिणाम नहीं था। योजना बनाकर कविता कभी भी लिखी नहीं जाती है। कहा जाता है कि रोमासवाद इसलिए उत्पन्न हुआ था कि कविगण बुद्धिवाद की प्रचुरता से घबराये हुए थे और अपने लिए वे किसी ऐसे लोक की खोज में थे जो काल्पनिक अधिक, वास्तविक कुछ कम हो। अथवा यह कि वास्तविकता को चर्मचक्षुओं से देखना

उन्हें पसन्द नहीं था, वे उसे कल्पना के दर्पण में देखना चाहते थे। किन्तु, एक दूसरी दृष्टि से देखने पर यह भी कहा जा सकता है कि प्राचीन काव्यों में कल्पना मंडित जो विशुद्ध और विलक्षण पवित्रियाँ लिखी गयी थी, उनके आकर्षण ने कवियों के भीतर यह उमंग पैदा कर दी कि जो पवित्रियाँ पहले अपवाद थी, उन्हें अब साहित्य का सामान्य धर्म बन जाना चाहिए। रोमांसवाद शुद्ध कविता की ओर उठाया गया कदम था।

साहित्य को क्लासिक और रोमांटिक श्रेणियों में विभाजित करने की एक परम्परा सी बन गयी है, किन्तु, कोई भी कवि ऐसा नहीं हुआ, जिसे शुद्ध रूप से क्लासिक या खांटी रोमांटिक कहा जा सके। ये दोनों शब्द कविता की राजनीति के शब्द हैं, जैसे हम प्रवृत्ति और निवृत्ति को धर्म की राजनीति कह सकते हैं। शैली में नियन्त्रण और नियमितता तथा मनोदशा में स्थिरता होने के कारण कवि को, अक्सर, क्लासिक होने की उपाधि दी जाती है। किन्तु, ऐसे कवि के भीतर भी रोमांटिक अन्तर्धारा मौजूद हो सकती है। इसी प्रकार, आवेग प्रधान भावदशा और विस्फोटक शैली का प्रेमो होने के कारण कवि रोमांटिक समझा जाता है किन्तु, एक हद तक नियन्त्रण और नियमितता बरते बिना ऐसे कवि का भी काम नहीं चल सकता। अंगरेजी के कवि वर्डस्वर्थ अपने समकालीन विस्फोटक कवि शेली और बायरन से बहुत भिन्न हैं, किन्तु, वे क्लासिक न गिने जाकर रोमांटिक माने जाते हैं। बिचिन बात तो यह है कि भेदे को जर्मन आलोचक क्लासिक समझते हैं किन्तु अंगरेज आलोचकों की दृष्टि में वे भी रोमांटिक हैं।

क्लासिकवाद को एक लेखक ने भूय का प्रकाश और रोमांसवाद को अंधेरी रात का आसमान कहा है, जिसमें असंख्य तारे टिमटिमाते रहते हैं। क्लासिकवाद ज्ञान का संगठित रूप है, साहित्य में वह लगभग वैज्ञानिक शैली का प्रयोग करता है। किन्तु, रोमांसवाद कल्पना है, फेंटेसी है, जो धूमिलता के भीतर से भी हमें ईश्वरानुभूति तक ले जाता है। क्लासिकवाद की शैली लगभग यात्रिव होती है, उसका आविष्कार सदियों पूर्व हो चुका है। किन्तु, रोमांटिक कवि को अपनी राह अपनी वेदना और निराशा में से खोजनी पड़ती है। संक्षेप में, क्लासिक चरित्रवान् और रोमांटिक व्यक्तिवशील होता है। क्लासिक वह है, जिसके विचार बंध बुद्धे हैं, रोमांटिक वह है, जो अभी चिन्तन के प्रवाह में है। क्लासिक कवि जब लिखता होता है, तब उसका दिमाग दिमाग की जगह पर रहता है, किन्तु रोमांटिक का दिमाग हरदम उसके हृदय के समीप होता है। कविता में जो कुछ भी काव्यात्मक है, उसे रोमांटिक से विभक्त करना दुष्कर कार्य है। रोमांसवाद में यह ताजगी इसीलिए हाती है कि वह क्षण क्षण अधीर, क्षण क्षण पिपासित रहता है। क्लासिकवाद की शैली सन्तोष की शैली है, स्वामित्व की शैली है, समय और आत्मनियन्त्रण से तृप्त कवि का भाव है। किन्तु, रोमांसवाद उच्छृंखलता के छोर पर रहता है,

यद्यपि वह वही से बाँहे बढ़ाकर सारी सृष्टि को एक ही आलिंगन में समेट सकता है। १

कविता की प्रचलित शैली में से ही अगली शैलियों का जन्म होता है। प्राचीन और मध्यकालीन कविताएँ अपने युग के अनुरूप होती थीं। वे क्लासिक शैली की कविताएँ थीं। किन्तु, उनके भीतर जब-तब ऐसी पक्तियाँ भी चमक जाती थी, जिनका सकेत अगली यानी रोमांटिक शैली की ओर था। इन्हीं विलक्षण पक्तियों से कवियों को प्रेरणा मिली कि कविता की अभी और मँजाई हो सकती है। कविता का अभी और विशिष्टीकरण संभव है तथा जो पक्तियाँ अभी दो-चार को सत्पा में चमकती हुई आती हैं, हमें कोशिश करनी चाहिए कि पूरी-की पूरी कविताएँ वैसी ही पक्तियों की लड़ियाँ बन जायें। कवि के इसी शौक से प्रेरित होकर कविता स्पूल को छोड़कर मूक की ओर चलने लगी, वास्तविकता से हटकर कल्पना पर आधारित होने लगी, समीप को तजकर दूरस्थ ध्वनि की ओर कान पातने लगी। सभी देशों में रोमांटिक आन्दोलन कविता को सामान्य से हटाकर विशिष्ट धरातल पर ले जाने का आन्दोलन रहा है। सभी देशों के रोमांटिक कवि कुछ विषयों को विशेष रूप से काव्यात्मक और वाक्य को अकाव्यात्मक समझते थे। सभी देशों में रोमांटिक आन्दोलन अपने को कोमल, स्पर्श-मुक्त, अद्भुत और सुकुमार बनाकर रखना चाहता था। और सभी देशों की रोमांटिक कविता की भाषा चुने हुए, चिकने और कोमल शब्दों के मेल से तैयार की जाती थी।

कविता का एक लक्षण यह है कि वह-तुरन्त घटी हुई घटनाओं को अपने वक्ष पर अंकित नहीं करती। घटना के वाक्य बनने में समय लगता है। इतिहास के पुराण या मिथ बनने में देर लगती है। कविता के इसी लक्षण का अतिरंजित रूप यह है कि विषय जितनी ही दूर से आते हैं, वे उतने ही अधिक कवित्वपूर्ण होते हैं। रोमांसवाद के समय साहित्य-उन-घटनाओं से प्रेरणा लेने लगा, जो देश और काल के भीतर दूर पर अवस्थित थी, जिनमें कोई विस्मय, अपरिचय अथवा रहस्य का भाव था। इसीलिए राज, अन्धकार, खण्डहर और मृत्यु के विषय रोमांटिक कविताओं में बहुतायत से रखे जाते थे। रोमांसवाद की मुद्रा, मुख्यतः, इच्छा, ललक, उत्कठा और तरसने की मुद्रा थी, किन्तु, विचारों का उसमें बहिष्कार नहीं था। किन्तु, यह भी सत्य है कि पहले की कविताओं की अपेक्षा रोमांसवाद में विचारों के लिए कम स्थान था। रोमांसवाद ने जनता की रुचि को अधिक उदार बनाया, कला की मुक्ति विषयक धारणा को तेज कर दिया और कवियों के भीतर धुंधले, दूरस्थ, अपरिचित और उदास विश्व के अनुमधान की प्रवृत्ति जगा दी। पहले की कविताएँ सुस्पष्ट होती थीं। रोमांसवाद के आगमन के साथ एक तरह की अस्पष्टता हवा में मँडरान लगी। पहले की शैली सीधी और ठोस थी। रोमांसवाद की प्रगति के साथ वह पिघलकर तरल होने लगी, बक्र होने लगी और ध्वनि का प्रयोग जैसे-

वाक्य के प्रयोजन की जो रोमांटिक धारणा हो सकती है उसका खुलासा शैली के निबन्ध में आ गया है। रोमांटिक कवि, मुख्यतः, सदेशवाही कवि थे। वे जीवन से प्रेरणा लेकर जीवन को प्रभावित करनेवाले कलाकार थे। वर्डस्वर्थ ने कहा था, मैं केवल मनोरंजन करने को लिखूँ, यह बेतुकी बात है। मेरी इच्छा है कि या तो मैं उपदेशक के रूप में जियू अथवा बिलकुल भुला दिया जाऊँ। केवल कोलरिज ने यह माना था कि नैतिक या बौद्धिक ज्ञान कवि विशेष का लक्षण हो सकता है, किन्तु, कविता जिस श्रेणी का साहित्य है, उस श्रेणी का साहित्य केवल आनन्द के लिए होता है।

युगो से यह शका चली आ रही थी कि कविता का अन्य विद्याओं से क्या सम्बन्ध है। यदि कविता समाज सुधार के लिए लिखी जाती है, तो समाज शास्त्र और नीतिशास्त्र स्वामी हैं, कविता उनकी दासी है। कविता अगर धर्म-प्रचार के लिए लिखी जाती है, तो प्रमुखता धर्मशास्त्र की मानी जानी चाहिए, कविता गौण ही मानी जायगी। इस शका का समाधान शैली ने यह कहकर कर दिया कि कविता किसी भी शास्त्र की दासी नहीं है, वह सभी शास्त्रों का समवाय है—यहाँ तक कि सारे विज्ञान उसके भीतर समा जाते हैं। शैली के तर्क आज यत्किंचित् हास्यास्पद भले दीखें, किन्तु, शैली के जीवन काल और उनकी मृत्यु के बाद तक कविता के बारे में जनसाधारण की वही राय थी, जिसका इजहार शैली ने किया था। कवि देवदूत माना जाता था। कविता अदृश्य की वाणी समझी जाती थी। और सबसे बड़ी बात यह थी कि कवि समाज के समीप था और उस भाषा में अपनी बात कहता था, जिसे समझने की जनता को शक्ति थी। जो आशाएँ और आदर्श मनु १७८६ ई० की फ्रांसीसी फ्रान्ति के साथ उभरे थे, उनका रोमांटिक आन्दोलन पर पूरा प्रभाव था, और गरचे, कोलरिज और वर्डस्वर्थ उस आन्दोलन के प्रभाव से बचना चाहते थे, मगर, इंग्लैंड के अधिकांश कवि उस आन्दोलन के साथ थे। इससे कविता अपने युग का प्रतिबिम्ब बन गयी और पिक्क-जैसे लोगों की काव्य-निन्दा पर जनता ने कोई ध्यान नहीं दिया। कल्पना को एक नयी दिशा देकर, भाषा में एक नयी भंगिमा उत्पन्न करके और दूर से ही जिन्दगी को हिलकोर कर रोमांटिक कवियों ने कविता में सम्मोहन के साथ प्रेरणा भी भर दी थी। अतएव रोमांटिक कवि उतने लोकप्रिय हो उठे, जितने लोकप्रिय अन्य युगो के कवि नहीं हुए थे।

—रोमांटिक जागरण के समय प्रेरणा का स्वरूप बहुत कुछ ईश्वरीय समझा जाता था। रोमांसवादी कवि ध्युत्पत्ति और अभ्यास के उतने कायल नहीं थे, जितने तकिन के और शक्तिन के वे ईश्वर-प्रदत्त गुण समझने थे। उनका भरोसा बुद्धि पर कम, समुद्धि (इन्टुइशन) पर अधिक था। अठारहवीं शताब्दी तक यूरोप में बुद्धिवाद काफी जोर से प्रचलित हो गया था और लोगों में यह धारणा फैल गयी थी कि परीक्षण के बिना किसी भी वस्तु को स्वीकार नहीं करना चाहिए। रोमांस-

वाद इसी बुद्धिवादी एवं परीक्षणप्रिय दृष्टिकोण के विरुद्ध सबुद्धिपरक कल्पना का विद्रोह था।

जब से शुद्ध कविता का आन्दोलन उठा है, लोगों को रोमांसवाद में केवल श्रुतियाँ ही श्रुतियाँ दिखायी देने लगी है। किन्तु यह बात भुलायी नहीं जा सकती कि युगों से आती हुई काव्य परम्परा में पहली विशाल श्रान्ति रोमांसवादियों ने की थी। काव्य में स्थूल की जगह सूक्ष्म की स्थापना—रोमांसवादियों की स्थापना थी। बुद्धि और कल्पना के मिश्रण का मार्ग पहले-पहल रोमांसवादियों ने प्रशस्त किया था। कविता वस्तुओं के वास्तव स्वरूपों के वर्णन में नहीं, प्रत्युत, उनके भीतर या उनके पीछे छिपे तत्त्वों की खोज में है, इस रहस्य का भी अधिक से अधिक उद्घाटन रोमांसवादियों ने किया था। रोमांसवाद के बाद अनेक देशों में प्रतीकवाद, अभिव्यजनावाद तथा चित्रवाद के जो अनेक आन्दोलन उठे, उनके बीज रोमांसवादियों की रचनाओं में खोजे जा सकते हैं। असल में, रोमांसवाद गतिशील आन्दोलन था, जिसकी यात्रा जीवन के समुच्चय की ओर थी। यह उस एकान्त का काव्य नहीं था, जहाँ आत्मा निष्क्रिय और निस्पन्द रहती है, प्रत्युत, यह जीवन के होने का काव्य था, उसके आस्फालन और गतिमयता की कविता थी। अतीत के प्रति ममता और अतीत से विद्रोह, अतिवादी आदर्शवाद और स्थूल वास्तविकता, जो विषय दैनिक जीवन के हैं और जो वस्तुएँ काल्पनिक और दूरस्थ हैं, प्रजातंत्र में विश्वास और सामंजस्य की चाह, मनुष्य की पूर्णता की आशा और उसका गंभीर निराश्य, ये सारे लक्षण यूरोप के रोमांसवाद में भी थे और हिन्दी के छायावाद में भी।

केवल इतना ही नहीं, रोमांटिक कवियों ने भी ऐसी अनेक कविताएँ रची थीं, जिनका उद्देश्य न तो मनुष्य का सुधार था, न दार्शनिक अनुभूतियों की व्याख्या, जो मान कला की सृष्टि थी तथा जिनका लक्ष्य अभिव्यक्ति की पूर्णता के सिवा और कुछ नहीं था। अतएव जो भी नया कवि रोमांटिक धारा की खिल्ली उड़ाता है, वह कला के एक ऐसे प्रवाह का विरोध कर रहा है, जिससे उसका जन्म हुआ है, जिसके बिना नयी कविता का उद्भव नहीं हो सकता था।

रोमांसवाद के खिलाफ यूरोप में जितनी बातें पिछले ७०-८० वर्षों में कही गयी हैं, उनमें से दो-तीन बातें ही सही मालूम होती हैं। अगर जनता की पहुँच में होना दोष है, तो रोमांटिक कवि जरूर दोषी थे। यदि भावना के आवेश का आवेश की भाषा में व्यक्त करना अपराध है, तो यह अपराध रोमांटिक कवियों ने अवश्य किया था (यद्यपि बर्हत्स्वर्थ इस नियम के अपवाद थे और बीट्स में भी थोड़ा समय ही मिलता है)। और यह इलजाम भी सही है कि आवेश में होने के कारण रोमांटिक कवि सन्तों की वंसी मितव्ययिता नहीं बरतते थे, जैसी मितव्ययिता रिल्ले और इलियट ने बरती है।

रोमांटिक चिन्तन और वैज्ञानिक चिन्तन में भेद है और यही भेद कविता और विज्ञान की भाषाओं में भी है। कवि के सोचने और बोलने के पीछे यह भाव काम करता है कि वह श्रोताओं के भीतर भावदशा उत्पन्न कर सके, उनकी आत्मा के सरोवर को हिलकोर सके। किन्तु, वैज्ञानिक इस भाव से सोचता है कि जो तथ्य है, वह उसकी पकड़ में आ रहा है या नहीं तथा बोलने और लिखने के समय भी वह उतने से एक भी अधिक शब्द का प्रयोग नहीं करता, जो विषय को समझाने के लिए अनिवार्य है। वैज्ञानिक की प्रतिष्ठा ही इस कारण से है कि वह भावनाओं से दूर रहता है, वस्तुओं का वर्णन यथातथ्य रूप से करता है और श्रोताओं पर किसी भी प्रकार का प्रभाव डालना नहीं चाहता। अगर वैज्ञानिक लोगों को प्रभावित करने की कोशिश करे, तो लोग उसका आदर नहीं करेंगे, उल्टे वे उस पर शका करने लगेंगे।

नयी कविता में शब्दों की मितव्ययिता विज्ञान की देखा-देखी बढ़ी है और विज्ञान के प्रभाव के कारण ही कवि अब आवेश को दबाकर लिखने लगे हैं। वैज्ञानिक ने कवि का कोई प्रभाव स्वीकार नहीं किया, क्योंकि कवि के प्रभाव से उसकी क्षति हो सकती है। किन्तु, नये कवि विज्ञान का अनुकरण करने को तैयार हो गये। यह अनुकरण कहीं तक काम्य है और कहीं पहुँचकर वह अनिष्टकारी बन सकता है, इसका विचार पग-पग पर होते रहना चाहिए। क्योंकि विज्ञान कविता का विरोधी शास्त्र है और कवियों को अगर यह लोभ हुआ कि वे पूरे अर्थों में वैज्ञानिक बनें, तो कविता का अस्तित्व समाप्त हो जायगा अथवा वह मनोविज्ञान की चेरी बनकर जियेगी। रोमांटिक कवि शत-प्रति-शत गलत थे और नव-कवित्व-वादी बिल्कुल ठीक हैं, ऐसा निर्णय आसानी से नहीं दिया जा सकता। शायद एकाध शताब्दी के बाद यह बात स्पष्ट होगी कि रेम्बू और मलार्मे ने जो कुछ किया, वह कविता के हित में कितना गलत और कहीं तक ठीक था।

शुद्ध कविता का आन्दोलन आज कवि और काव्य के जिन गुणों पर बहुत अधिक जोर दे रहा है, उनमें से बहुत-से गुण रोमांसवादियों में भी विद्यमान थे। अपने आयुकाल में रोमांसवाद आधुनिक और नान्तिकारी आन्दोलन था। वह व्यक्तिवाद में विश्वास करता था और अपने इस विश्वास पर उसे नाज भी था। तार्किकता और उपदेशवाद से बचने की प्रवृत्ति रोमांसवाद में भी थी, गरचे इस प्रवृत्ति से वह बंध नहीं पाता था। रंगों को कान से सुनने और घब्रियों का स्पर्श करने का प्रयोग सबसे पहले रोमांसवादियों ने किया था। और इन प्रयोगों के अनुरूप उन्हें शब्द भी मिल गये थे। कला की उस शक्ति का सपना उन्होंने भी देखा था जो कविता को संगीत के समान निराकार कर सकती है, जो उसे विश्वों के समान साकार भी बना सकती है। यह सत्य है कि जैसे शुद्ध कवित्ववादियों के सभी सपने हाथ नहीं आ रहे हैं, उसी प्रकार रोमांसवादियों के भी सभी सपने

साकार नहीं हुए। किन्तु, यह उमंग तो रोमासवादियों के भीतर भी थी कि कविता साजिक की अधीनता में नहीं रहे, वह किसी भी शास्त्र की अनुचरता स्वीकार न करे और ममाज में अपना स्थान वह अपने ही बल से बनाये।

शुद्ध कवित्ववादी अब धीरे-धीरे उस स्थान पर पहुँच गये हैं, जहाँ कविता उस महल के समान आकाश में ठहरना चाहती है, जिसमें न तो कोई छभा है, न दीवार, जो दृश्य में केवल अपनी साधना के सहारे खड़ा है। हाल के जर्मन कवि वेन ने कहा है, “आदर्श कविता वह है, जो आदि से अन्त तक कविता ही कविता है, जिसके भीतर न तो कोई आशा है, न विश्वास, जो किसी को भी संबोधित नहीं है, जो केवल उन शब्दों का जोड़ है, जिन्हें हम मोहिनी अदा के साथ एकत्र करते हैं।” लगता है, इस तरह की कोई कल्पना रोमांटिक युग में ही मँडराने लगी थी। जर्मनी के रोमांटिक उपन्यासकार नोवालिस (१७७२-१८०१) ने कहा था, ‘सभी कविताओं को उस परोक्षता के समान होना चाहिए जिसके पीछे न तो कोई साजिक होता है, न इतिहास या भूगोल, जो केवल संयोग से उत्पन्न होती है।’

हिन्दी में जब प्रगतिवाद की धूम मची, तब यह बात बड़े जोर से कही गयी थी कि छायावादी का यह निरा काल्पनिक और जीवन से पलायन सिद्धान्त वास्तविक है। किन्तु, अब जो नयी कविता आयी है, उसके परिप्रेक्ष्य में छायावाद जीवन से उसना दूर दिखायी नहीं देता, जितना दूर वह प्रगतिवादियों को दिखायी पड़ा था। यूरोप में जब रोमांटिक कविता का विरोध हुआ, तब इस विरोध का कारण यह नहीं था कि रोमांटिक कवि पलायनवादी सिद्ध हुए थे, बल्कि, यह कि वे जीवन से बहुत अधिक लिप्त थे और जगता में अपने सपनों का प्रचार करते थे। रोमासवादियों का दोष यह था कि वे शुद्ध कवित्ववादियों के समान ताँटी बलाकार नहीं थे, उनकी मारी आस्था शब्दों के प्रति न होकर जीवन के प्रति भी थी, कला के प्रति न होकर सपना के प्रति भी थी। भारत में कन्नड ने कहा था कि कविता में भाव का स्थान गौण है, प्रमुखा भाषा और भाव के बीच घुसने वाली स्पर्शा की मिलनी चाहिए। अर्थात् सत्कवि के लिए भाषा और भाव में भाषा ही यही आराधना की अधिकारिणी है। यूरोप में रोमासवाद के विरोधियों की धारणा यह बनी कि रोमांटिक कवि भावों की आराधना में मग्न हैं, उन्हें शब्दों के सुप्रयोग अपना भाषा के भीतर छिपी संभावनाओं के अनुसन्धान की बार्द गान चिन्ता नहीं है। रोमासवाद का उत्पान बुद्धिवादी दृष्टिकोण के विरुद्ध मनुष्य की महिमा जगाने के लिए हुआ था, अतएव, उसका असली जोर भाषा पर न होकर दृष्टिकोण की नवीनता पर था, यद्यपि दृष्टिकोण की नवीनता के अतुल्य रोमासवादियों की भाषा भी नवीन हो गयी थी। किन्तु, रोमासवादियों के विरुद्ध जो आन्दोलन उठा, उनका मारा जोर, आरम्भ से ही, मैसी पर पड़ा और तब से पूरे में जितनी भी कविताएँ लिखी गयी हैं, उनमें ऐसी प्रधान रही है, भाव विस्तार

गोण हो गये हैं। किन्तु, यहाँ भी ध्यान रखना चाहिए कि शैली का भी मार्जन रोमांटिक युग में आकर जितना हुआ, उतना पहले के किसी भी युग में नहीं हुआ था। यूरोप के रोमांटिक कवि यह कहकर बदनाम किये गये कि वे जीवन के प्रति बहुत अधिक अनुरक्त हैं और भारत के छायावादी इस कारण कि वे जीवन से बहुत दूर हैं। किन्तु, दोनों भूभागों में इन्हीं लोगों ने वह जमीन तैयार की, जिस पर शुद्ध कविता विचरण कर सकती थी। रोमांटिक युग वह सेतु है, जिस पर चढ़कर पुरानी कविता नये युग में प्रवेश करती है।

४ शुद्धतावादी आन्दोलन का आरम्भ

रोमांटिक कविता कल्पना-प्रधान होने पर भी जीवन के प्रति दायित्वहीन नहीं थी। रोमांसवादी काव्य पहले वे काव्यों की तुलना में काफी व्यक्तिवादी था, लेकिन, फिर भी वह समाज से संपृक्त था। रोमांटिक कवि चाहते थे कि समाज उन्हें पढ़े और समझे तथा बदले में उन पर क्रांति की दृष्टि करे और कवियों की यह भावना उनकी कविताओं को प्रभावित करती थी, उन्हें समाज की पहुँच के भीतर रखती थी। किन्तु, जनता के प्रति एक प्रकार के क्षीण अनादर और असंतोष का भाव रोमांटिक युग में ही दिखायी पड़ने लगा था। कवियों को सलाह देते हुए एक बार शैली ने लिखा था, “तुम तब तक कुछ भी नहीं लिखो, जब तक तुम्हें यह विदवास न हो जाय कि तुम्हारे भीतर कोई सत्य है, जो तुम्हें लिखने को लाचार कर रहा है। सीधे-सादे लोगों को तुम सलाह दे सकते हो, किन्तु, उनसे सलाह लेना तुम्हारा काम नहीं है। अपढ़ और बेवकूफ जनता कविता पर जो राय कायम करती है, वह टिकाऊ नहीं होती। काल अपनी राय उसके विरुद्ध बनाता है। समझालीन आलोचना उन मूर्खताओं का पुज है, जिनसे प्रतिभाशाली लोगों को बेमार उलझना पड़ता है।”

जनता के प्रति शत्रुता और उपेक्षा के ये भाव शैली की कलम से किस कारण निकले होंगे? अवश्य ही, यह उस विचारधारा का आरम्भ था जो कविता को विशेषज्ञों की चीज बनाना चाहती थी, जो जनता के पूर्वाग्रहों के जाल से कविता को मुक्ति दिखाना चाहती थी। यह कला की स्वाधीनतावाले आन्दोलन का पूर्वाभास था। इसके भीतर यह भाव छिपा था कि कला की जो असली वारंकिरियाँ हैं, कविता जिन गुणों के कारण और कुछ न होकर कविता होती है, उन खूबियों को केवल विशिष्ट रुचि के पाठक ही समझ सकते हैं। जनता कविताओं में सामाजिक उत्तेजना सोजती है, धर्म अथवा नैतिकता-सम्बन्धी विचार चाहती है, किन्तु, जिन पाठकों की बोद्धिक समता विकसित तथा रुचि परिमार्जित और महीन है, वे कविता की शैली को मममन हैं, उनकी ध्वनि और निराकार संगीत का आनन्द लेते हैं। अन्य, कवियों को निखते समय जनता का ध्यान नहीं रखना चाहिए। उन्हें या

तो अपने संतोष के लिए लिखना चाहिए अथवा उन मुट्ठी भर शिष्ट हचि वाले पाठकों के लिए जो कवियों के समान-धर्मा अथवा उनके आत्म-बन्धु हैं।

यह वह समय था जब ज्ञान के विभिन्न क्षेत्रों में विशिष्टीकरण की प्रक्रिया आरम्भ हो गयी थी। उसकी संक्रामकता ने कविता के क्षेत्र में भी प्रवेश किया और काव्य भी विशिष्टीकरण की ओर लोभ से देखने लगा। जिस चेतना के बीज शैली के ऊपर के उद्गार में दिखायी देते हैं, उसी के प्रस्फुटन, वर्द्धन और विकास से समस्त यूरोप में सौन्दर्यबोध का एक नया आन्दोलन आरम्भ हो गया। इस आन्दोलन के आश्रय नवयुवकों की छोटी-छोटी टोलियाँ थी। ये कलाप्रेमी युवक काव्य के उन गुणों पर जोर देते थे, जो कविता के शैली-तन्त्र में निहित होते हैं, भावो या विचारों पर नहीं, जो बाहर से आकर कविता में शक्ति और प्रभविष्णुता उत्पन्न करते हैं। शैली, लय, चित्र, टोन और रूपकों की महिमा पहले के कवियों को भी ज्ञात रही थी, किन्तु, वे शैली के इन गुणों को साध्य नहीं, केवल साधन मानते थे। साध्य तो कोई और वस्तु थी जिसका सम्बन्ध विषय, विचार अथवा कवि के सम्पूर्ण दृष्टिबोध से पड़ता था। सभी युगों में शैली कथ्य का माध्यम होने के कारण महत्त्वपूर्ण समझी जाती थी। किन्तु, अब कलाकारों का जोर इस बात पर पड़ने लगा कि कथ्य तो बिल्कुल बाहर से आयी हुई चीज है। कला की सारी महिमा उसकी शैली में निविष्ट होती है। उन्नीसवीं सदी के पूर्वार्ध में ले हण्ट ने मालों, स्पेंसर और मिल्टन के काव्य का विश्लेषण करके शैली की महिमा निरूपित करने को अनेक नियन्ध लिखे थे, किन्तु, पाठकों का भाव उस समय यह बना था कि खुद स्पेंसर, मालों और मिल्टन शैली की इन विलक्षणताओं को अपनी काव्यात्मक उपलब्धियों का सार नहीं मान सकते थे।

हर वैचारिक आन्दोलन अपने विरोध का बीज अपने ही भीतर लिये रहता है। शुद्धतावादी आन्दोलन, वैसे तो, रोमासवाद के बाद और बहुत कुछ उसके विरुद्ध उठा था, लेकिन, उसके बीज रोमांटिक कवियों की ही साधना में मौजूद थे। ये बीज कविमों की उन पक्तियों में मौजूद थे, जो अत्यन्त काव्यात्मक होकर प्रकट होती थी, जिनमें कोई ज्ञान की बात नहीं होती थी, जो केवल अनुभूतियों का आख्यान, रूप का चित्रण अथवा किसी मनःस्थिति का तटस्थ संकेत देकर समाप्त हो जाती थी। कविताओं के भीतर ये शुद्ध पक्तियाँ ही सबसे अधिक लुभावनी भी दिखायी देती थी। ऐसी ही पक्तियों को देखकर सजीव सवेदनावाले कवियों के भीतर यह कल्पना उठी होगी कि कविता का सौन्दर्य उसकी शैली में होता है, भाव में नहीं। शैली और भाव के बीच कवियों में शैली के प्रति जो पक्षपात उत्पन्न हुआ, असल में, शुद्धता का आरम्भ उसी पक्षपात में था। कवियों का विचार यह बनने लगा कि असली वस्तु शैली है, भाव का महत्त्व उस सूँटी का महत्त्व है जिस पर कमीज टांगी जाती है। इसी से यह विचार भी उत्पन्न हुआ कि कुछ विषय

काव्यात्मक और वाकी अकाव्यात्मक नहीं हैं। कविता की उत्तमता के लिए विषय का उत्तम या महान होना तनिव भी आवश्यक नहीं है। चूँकि भाव का महत्त्व अत्यन्त गौण है, इसलिए कोई भी विषय कविता का अनुकूल विषय हो सकता है। कवि का कार्य विषय का वर्णन अथवा भावों का आख्यान नहीं है। भाव और विषय केवल बहाने हैं, कवि का मुख्य कार्य कविता रचना है और सारी की सारी कविता सौली से लिपटी होती है।

जब भाव और विषय की महिमा समाप्त हो गयी, तब स्वभावतः ही, दो ओर सिद्धान्त निकल पड़े कि कविता के भीतर वास्तविकता अथवा सत्य की खोज निरर्थक है तथा कविता के उपयोग की सारी चिन्ता बेकार है। कविता सत्य का वर्णन करने के लिए नहीं है। सत्य का वर्णन तो अपने अपने क्षेत्रों में अनेक शास्त्र करते हैं। इसी प्रकार, कविता उपयोग के लिए भी नहीं है। जब फूलों का कोई उपयोग नहीं है, संगीत और चित्रकला बिना किसी खास उपयोग के कायम है तब कविता से ही लोग यह आशा क्यों करते हैं कि वह उपयोगी होगी ?

नयी कविता से रोमांटिक कविता की तुलना करने पर न्यायतः यह नहीं कहा जा सकता कि रोमांटिक कवियों में कला का कोई अभाव था। नयी और रोमांटिक कविताओं के भेद का आधार कला नहीं है। दोनों प्रकार की कविताओं में मुख्य भेद यह है कि एक में अर्थ सुस्पष्ट मिलता है और दूसरी में अर्थ पक्का नहीं देता। एक में दुःखता नहीं है, किन्तु, दूसरी में दुःखता दिनोदिन अधिक सघन होती गयी है। एक में अल्प जगत के बीच घँसने की प्रवृत्ति कम, दूसरी में बहुत अधिक है। एक में विम्बों का उपयोग साधन के रूप में किया जाता था, दूसरी में विम्ब और चित्र लगभग साध्य हो गये हैं। किन्तु, इससे यह नहीं कहा जा सकता कि कविता को शुद्ध कलाकृति के रूप में देखने का लोभ रोमांटिक में नहीं जगा था। ज़ारर द नेवाल (१८०८-१८५५) फ्रेंच भाषा के रोमांटिक कवि थे किन्तु, उन्होंने कहा था कि 'कला हमारे लिए साधन नहीं, साध्य है। जो भी कलाकार सौन्दर्य की छोटकर किसी अन्य वस्तु की अपना लक्ष्य बनाता है वह हमारी दृष्टि में कलाकार नहीं है।' और फ्रेंच भाषा के ही एक दूसरे रोमांटिक कवि तियोफिल गोतिमे (१८११-१८७२) तो उपयोगिता से इतने घिनाते थे कि उन्होंने घोषणा कर दी थी कि "जो भी वस्तु उपयोगी है, वह विलकुल बुरा है। घर का सबसे उपयोगी भाग वह है, जिसे हम छोड़ना चाहते हैं।"

ये भविष्य की चिनगारियाँ थी, जो रोमांटिक युग में ही जलने लगी थी। शुद्ध कला की ओर सभी रोमांटिक कवि और लेखक एक रहस्यमय लोभ से देखते थे। किन्तु, कला के जिस शुद्ध रूप की भाँकी उन्हें जब-तब कल्पना में दिखायी देती थी, व्यवहार में ठीक उसी प्रकार की कविताएँ वे नहीं लिख सके थे। ऐसी कविताएँ उन लोगों ने लिखी, जो उनसे बाद आये तथा जिनने भीतर नवीनता

का तेज बहुत ही प्रखर था।

रोमांटिक आन्दोलन के समय ये सारी बातें उतनी स्पष्ट नहीं हुई थी, जितनी ऊपर के संदर्भ में दिखायी देती हैं, किन्तु, वे अस्पष्ट रूप से कवियों की अन्तरात्मा में गूँजने जरूर लगी थी। इसी अस्पष्ट गुंजन की एक झंकार शैली ने सुनी थी, जिसे उन्होंने यह कहकर व्यक्त किया था कि कवियों का बंधुत्व उन शिष्ट हचि वाले थोड़े-से पाठकों से बैठता है, जो शैली की खूबियों का आनन्द ले सकते हैं। किन्तु, युग के हृदय में छिपी हुई जिस भावना को पूरी अभिव्यक्ति कोई भी रोमांटिक कवि नहीं दे सका, वह अमेरिका के एक कवि एडगर एलेन पो (मृत्यु, १८४९ ई०) के मुख में अच्छी भाषा पा गयी। इसीलिए, हमारा ख्याल है कि शुद्धतावादी आन्दोलन का आरम्भ एडगर एलेन पो से ही माना जाना चाहिए। क्योंकि आगामी काव्य के उन्होंने केवल लक्षण ही नहीं कहे, बल्कि, प्रतीकों के प्रयोग से उन्होंने शुद्ध कविताएँ भी लिखकर एक नयी परम्परा को जन्म दे दिया।

जब एलेन पो जीवित थे, अंग्रेजी कविता में रोमांसवाद का प्रभाव काफी गहराई से छाया हुआ था। शैली, वायरन और कीट्स तो गुजर चुके थे, किन्तु, वर्डस्वर्थ उस समय तक शायद स्वर्गीय नहीं हुए थे और अभिनव रोमांटिक के रूप में टेनिसन (१८०९-१८९२) और ब्राउनिंग (१८१२-१८६०) प्रसिद्धि प्राप्त कर रहे थे तथा रस्किन और मैथ्यू आर्नाल्ड साहित्य की जीवनवर्ती व्याख्या प्रस्तुत करने में तल्लीन थे। ऐसे समय में एडगर एलेन पो ने कला की भूमि पर बम फेंकते हुए यह घोषणा की कि “कला का चरम ध्येय सौंदर्य का विधान है, भावनाओं का जागरण है, आनन्द की उत्तेजना है और यह काम कला टेरर के जरिये करती है, ट्रेजेडी के जरिये करती है, सनक और पागलपन के भी जरिये करती है, किन्तु सत्य के द्वारा कभी नहीं करती।”

सौद्देश्य होने की संभावना उसी कवि में रहती है, जो सत्य, वास्तविकता अथवा जीवन के प्रति वायित्व का अनुभव करता है। अतएव, सौद्देश्यता को मिटाने के लिए एलेन पो ने साहित्य में से सत्य को ही मिटा दिया। और यह केवल सिद्धान्त की बात नहीं थी। इसका पालन उन्होंने अपने समग्र साहित्य में किया है। उनकी कविताओं और कहानियों में से एक भी ऐसी नहीं है, जिसके बारे में यह कहा जा सके कि वह वास्तविकता को ध्यान में रखकर रची गयी है अथवा उसके भीतर, दूर पर भी, कहीं कोई उद्देश्य है। कविता में वे संगीत की महिमा को सर्वोपरि समझते थे, क्योंकि संगीत प्रचार का माध्यम बनने से इनकार करता है। उनका विचार था कि संगीत जब आनन्ददायी विचार के साथ होता है, तब उससे कविता उत्पन्न होती है। जब संगीत में विचार नहीं होते, वह केवल संगीत होता है। और जब विचारों में संगीत नहीं होता, तब वे केवल गद्य होते हैं।”

उपयोगिता और सोद्देश्यता को एलेन पो कवि के लिए बिल्कुल त्याज्य समझते थे। उन्होंने लिखा है कि “प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से यह बात, प्रायः, मान ली गयी-सी लगती है कि कविता का अन्तिम ध्येय सत्य है। लोग कहते आये हैं कि प्रत्येक कविता में कोई नीति अथवा उपदेश होना ही चाहिए। बल्कि उनका भाव यह दीखता है कि कविता का कवित्व उसमें निरूपित उपदेश से ही परखा जाना चाहिए। हमारे दिमाग में यह बात बैठ गयी-सी लगती है कि अगर कोई कवि काव्य की रचना केवल कवित्व के लिए करे और यह बात स्वीकार कर ले कि यह शोध उसने जान-बूझकर किया है, तो साधारणतः लोग उसे समर्थ कवि मानने से इनकार कर देंगे। लेकिन सीधी बात यह है कि अगर हम अपनी आत्मा की गहराई में डूब कर विचार करें, तो हमें पता चलेगा कि जो कविता केवल कवित्व के लिए रची गयी है, कवित्व से आगे जिसका कोई लक्ष्य नहीं है, जो केवल कविता है अन्यथा कुछ भी नहीं, उस कविता से बढ़कर सुन्दर और गौरवपूर्ण कृति ससार में और दूसरी नहीं हो सकती।”

लगता है, शुद्ध कवित्व का जो आन्दोलन आगे चलकर उठने वाला था, उसकी पूरी भस्मक एडगर एलेन पो को रोमांटिक युग में ही दिखायी पड़ गयी थी। किन्तु उन्होंने आगाभी काव्य का जो पूर्वाभास दिया था, उस पर अमरीका और इंग्लैंड में उस समय किसी ने भी ध्यान नहीं दिया। उनका जन्म १८०९ ई० में और देहावसान सन् १८४९ ई० में हुआ था। किन्तु, अपनी चालीस साल की उम्र में वे बराबर गरीबी, रोग और उपेक्षा से आक्रान्त रहे। साहित्य-क्षेत्र में उन्हें चिढ़ाने वाले लोग तो थे, लेकिन, ऐसे लोग नहीं थे, जो उन्हें समझने का प्रयास करते। इसके कारण शायद दो थे। पहला यह कि साहित्य का ध्येय वे शिव और सत्य को नहीं, केवल सुन्दर को मानते थे, केवल आनन्द को मानते थे और यह सिद्धान्त उस युग की मान्यता के विरुद्ध पड़ता था। और दूसरा कारण शायद यह था कि अपने वैयक्तिक जीवन में, नैतिक आचरण के मामले में, वे जनमत की उपेक्षा करते थे।

५. पेरिस के मनीपियो का प्रयोग

किन्तु, पो के भीतर चमकने वाली भविष्य की जिस रोशनी को इंग्लैंड और अमरीका के कवि नहीं देख सके, उसे फ्रांस के दो कवियों—वोदलेयर और मलार्मे ने देग लिया। वोदलेयर एलेन पो से इतने अभिभूत हो उठे कि उन्होंने पो की कहानियों का अनुवाद फ्रेंच में किया और फ्रेंच में पो की प्रशंसा की नांव डाल दी। इसी प्रकार मलार्मे ने पो की अंग्रेजी कविताओं का अनुवाद फ्रांसीसी में किया। पो की मृत्यु पर मलार्मे ने कविता भी लिखी थी जिसमें उन्होंने यह कहा था कि “पो की समाधि पर विचार कोई नक्काशी नहीं

कर सकता।" अर्थात् पो की शोभा विचारों से नहीं बढ़ती, वे शुद्ध भावना के बधि थे।

बोदलेयर और मलार्मे के साथ साहित्य में जिस प्रतीकवादी आन्दोलन का आरम्भ हुआ, उसकी प्रेरणा पो की कविताओं से भी आयी थी और उस आन्दोलन के समय में एडगर एलेन पो का नाम नेता-कवि के रूप में लिया जाता था। पो के प्रति प्रतीकवादियों का भाव गुरु के प्रति शिष्यों का भाव था। यही भाव हम रूस के अर्वाचीन स्वर्गीय प्रतीकवादी कवि पास्तरनेक में भी देखते हैं, जिन्होंने एक कविता में एलेन पो का उल्लेख बड़ी ही धृष्टता और प्रेम के साथ किया है। वैसे बोदलेयर और पास्तरनेक की तुलना में एडगर एलेन पो बहुत छोटे कवि थे।

कला को लेकर भारत में बगल का जो स्थान है, उससे कुछ अधिक तेजस्वी स्थान यूरोप में फ्रांस का है। कला की बारीक अनुभूतियाँ पहले फ्रांस में प्रकट होती हैं और वहाँ से वे सारे यूरोप और अमरीका में फैलती हैं। विशेषतः, शुद्ध कवित्व के आन्दोलन को जितनी पुष्टि फ्रांस में मिली, उतनी किसी और देश में प्राप्त नहीं हुई। यह सत्य है कि रोमांटिक कविता के खिलाफ एक प्रकार का अस्पष्ट असंतोष कई देशों में दिखायी पड़ा था। इंग्लैंड में शेली ने यह संकेत दिया था कि शेली कदाचित् भाव से अधिक महत्वपूर्ण है। अमरीका में एडगर एलेन पो ने सत्य और उपयोगिता, दोनों को कला से बाहर खदेड़ देने की बात कही थी। इसी प्रकार जर्मन कवि होल्डरलिन (१७७०-१८४३) ने रोमांटिक कविता की आवेशप्रियता को दुर्गुण बताया था। उन्होंने एक भिन्न को पत्र में लिखा था कि "होश-हवास की सुस्थिर मुद्रा जब कवि को छोड़ देती है, उसी समय कवि की प्रेरणा भी उससे विदा हो जाती है। बड़े कवि कभी भी अपने हाथ से नहीं छूटते।" लेकिन इतना होने पर भी शुद्ध कविता का असली प्रयोग, और किसी देश में आरम्भ नहीं कर, फ्रांस में आरम्भ हुआ और वही, तीन महाकवियों (बोदलेयर, रेम्बू, मलार्मे) के हाथों शुद्ध कविता में ऐसा निखरा हुआ रूप प्राप्त कर लिया कि वह ससार भर के आगामी काव्य का 'माडल' बन गया।

पिछले तीस वर्षों से फ्रांस के कवि विचार और विश्लेषण तथा आशा और विश्वास, सबसे विमुक्त खाँटी, शुद्ध कविता की साधना में ऐसी तन्मयता से लगे रहे हैं, जैसी तन्मयता से पहले के साधक कैबल्य या मोक्ष की खोज में लगते थे। और फ्रांस के कवियों की देखादेखी अन्य देशों के कवि भी उसी स्वप्न की ओर दौड़ते रहे हैं। १८४६ ई० के पूर्व एडगर एलेन पो ने शुद्ध कविता का जो स्वप्न देखा था, वह स्वप्न अब इतना सूक्ष्म हो गया है कि अगर पो स्वयं वापस आकर देखें तो उन्हें आश्चर्य होगा कि बातें वहाँ से शुरू हुई थी और वे अब कहीं पहुँच

गयी हैं। हमारा ख्याल है कि रोमांटिक युग के अन्त होते होते कवियों के भीतर कविता के आगामी रूप की जो कल्पना, बीज के रूप में, दिखायी पड़ी थी, वह थोड़े ही दिनों में अकुरित, पल्लवित और पुष्पित इसलिए हो गयी कि लगभग एक ही समय पेरिस में उसे तीन ऐसे प्रतिभाशाली कवि मिल गये, जिनमें से प्रत्येक एक स्वतन्त्र युग का नेता हो सकता था।

बोदलेयर, रेम्बू और मलार्मे वही विलक्षण प्रतिभा के कवि थे। उनमें अरूप के भीतर घँसने की अपरिमित शक्ति थी। बोदलेयर में तो परम्परा की साफ निशानी ज़रूर मिलती है मगर, रेम्बू और मलार्मे को देखकर भासित होता है कि कवि ऐसे भी हो सकते हैं, जो चाहे तो प्राचीन परम्परा से टूटकर सर्वथा नयी परम्परा का आरम्भ कर सकते हैं, चाहे तो ऐसे महल बना सकते हैं, जिनमें दीवार या खम्भे नहीं हों। बोदलेयर, रेम्बू और मलार्मे के बाद यूरोप की कविता ने वही राह पकड़ ली, जिसे इन तीन महाकवियों ने तैयार किया था।

अगर ये कवि कुछ कम क्रान्तिकारी हुए होते, तो नयी कविता परम्परा से उतनी दूर नहीं जाती जितनी दूर वह आज दिखायी देती है। अगर ये कवि कुछ कम शक्तिशाली हुए होते, तो कविता अरूप के भीतर दूर तक घँसने के प्रयास में उतनी दुरुह भी नहीं हो पाती, जितनी दुरुह वह आज दिखायी देती है। लेकिन, यह भी ठीक है कि यदि ये तीन महाकवि नहीं उत्पन्न हुए होते, तो भाषा की वे प्रच्यन्न शक्तियाँ भी उतनी उदबुद्ध नहीं हुई होती, जितनी उदबुद्ध वे इन तीन कवियों के अथवा उनके उत्तराधिकारियों के दुर्घण प्रयोगों के कारण हुई हैं। शुद्ध कविता की दिशा, आरम्भ में, इन्हीं तीन कवियों ने निर्धारित की थी और अन्त-राष्ट्रीय काव्य तब से उसी दिशा में प्रगति करता रहा है। अतएव, थोड़े में, हमें यह जानने का प्रयास करना है कि इन कवियों की इच्छा और उमंग क्या थी तथा उनके प्रयोगों का भुकाव किस ओर था।

६ बोदलेयर

छातर्स बोदलेयर का जन्म पेरिस में सन् १८२१ ई० में हुआ। मानी के बायरन की मृत्यु से तीन वर्ष और शैली की मृत्यु से एक वर्ष पहले जनमे थे तथा मैथ्यू आर्नाल्ड के जन्म से उनका जन्म एक साल पूर्व हुआ था। फ्रांस के रोमांटिक कवि तियोफिल गोतिये और प्रगृतवादी उपन्यासकार गुस्ताव पत्ताउवेयर बोदलेयर से उम्र में बड़े थे। जब बोदलेयर ने साहित्य के ससार में अपनी आँख खोली, गोतिये और पत्ताउवेयर अपन अपने क्षेत्र में काफी प्रसिद्ध हो चुके थे। अपने निर्माण के दिनों में बोदलेयर इन आचार्यों की मर्गति में भी रह थे और, स्वभावत ही, बोदलेयर ने उनकी कला विषयक धारणाओं का अपने ऊपर प्रभाव भी लिया था। कवि की दृष्टि से गोतिये भी बोदलेयर से बड़े या अधिक शक्तिशाली नहीं थे, किन्तु, वे

शीली की शुद्धता के उपासक थे और इसी कारण बोदलेयर की उनपर अपार भक्ति थी। गोतिये उपायोगिता के कितने विश्व थे, यह बात हम ऊपर कहीं देख चुके हैं। वे कहते थे कि “कला हमारे लिए साधन नहीं, साध्य है। जो भी कलाकार सौन्दर्य को छोड़कर किसी अन्य वस्तु को अपना लक्ष्य बनाता है, वह हमारी दृष्टि में कलाकार नहीं है।” भावुकता के गोतिये घोर विरोधी थे। कविता को वे कारीगरी का काम मानते थे। मानवतावादी ध्येय और नैतिक आदर्शों की अभिव्यक्ति के कारण कला पूजित नहीं होती, उसकी विजय तकनीकी पूर्णता में देखी जाती है। दार्शनिक या सामाजिक उद्देश्यों के प्रवेश से कला को अपनी पूर्णता प्राप्त करने में कठिनाई होती है। गोतिये मानते थे कि “कला का ध्येय शीली का सौन्दर्य है और सौन्दर्य-सृष्टि के बाद कला को और किसी लोभ में नहीं पड़ना चाहिए।” ‘कला के लिए कला का सिद्धान्त’, अमल में, गोतिये का ही चलाया हुआ है।

कला के बारे में फ्लोउरेयर का भी लगभग ऐसा ही विचार था। अव्यक्त तो कलाकार के नामों की गिनती के कर्म की श्रेणी में नहीं करते थे। दूसरे, वे इस मत को भी नहीं मानते थे कि कविता में कोई न कोई अर्थ और उपन्यासों में कोई न कोई सदेह होना ही चाहिए। उनकी यह उक्ति प्रसिद्ध है कि ‘एक अच्छी पक्ति जिससे अर्थ कुछ नहीं निकलता, उस पक्ति से श्रेष्ठ है, जिसमें अर्थ तो है, किन्तु, जो कला की दृष्टि से कम अच्छी है।’

बोदलेयर पर दूसरा बड़ा प्रभाव एडगर एलन पो का था। पो की रचनाओं का उन्होंने फ्रांसीसी भाषा में अनुवाद किया था और कहते हैं, फ्रांसीसी में अनूदित पो अगरेजी के मौलिक पो से भी अधिक रोचक और प्रमत्तिपूर्ण हैं। एलेन पो की रचनाओं का पारायण बोदलेयर जिन्दगी भर करते रहे। यहाँ तक कि जब उन्हें लकवा मार गया, तब भी उनकी मेज पर पो की किताबें अवश्य रहती थी, क्योंकि उनके मनबहलाव का साधन या तो पो की पुस्तकें थीं अथवा बैगनर का संगीत उनकी दिलचस्पी चित्रकला से भी थी और मानेते के चित्र भी उनकी रोगशय्या के पास रहते थे। कवि होने के अलावे बोदलेयर कथाकार भी थे तथा संगीत और चित्रकला के पारखी के रूप में भी उनका बड़ा नाम था।

बोदलेयर मलामें से ३१ वर्ष और रेम्बू से ३३ वर्ष पूर्व जनमे थे। अतएव, मलामें और रेम्बू शुद्ध कवित्व को जिस दूरी तक खींच ले गये, उस दूरी तक बोदलेयर नहीं पहुँचे थे। रोमांसवाद के साथ उनके सम्बन्ध का सूत्र काफी मजबूत था। मगर वे भूत और भविष्य, दोनों ही दिशाओं की ओर देख सकते थे। उनकी कविताओं में यदि रोमांसवाद का रस है, तो उनके भीतर प्रतीकवादी आन्दोलन का प्रवर्तन भी है। यही नहीं, उनमें बहुत-से ऐसे लक्षण भी थे, जो साहित्य में प्रतीकवादी आन्दोलन के बाद विख्यात हुए।

बोदलेयर में अर्थ है, खन्द है और यह भाव भी है कि लोग मुझे समझें और मेरी

कविताओं से प्रभावित हो। साहित्य में एक परम्परा-सी रही है कि जो कविताएँ नारियों के बारे में शृंगार-भाव से लिखी जाती हैं, उन्हें हम कला की शुद्धता से सबद्ध मानते हैं। इसका कारण शायद यह है कि शृंगार की कविताएँ सौन्दर्यानुभूति की कविताएँ होती हैं और जीवन के बर्मे पक्ष से उनका लगाव नहीं होता। प्रेम बढ़ाचित् उस अर्थ में कर्तव्य है भी नहीं, जिस अर्थ में समाज-सुधार या देश-रक्षा के कर्म कर्तव्य हैं। किन्तु, वोदलेयर का प्रेम एक विचित्र प्रकार का प्रेम है। उनका प्रेम उन आलबनों के इर्द-गिर्द घूमता है, जो गन्दगी, बर्दाचार, नग्नता, क्रूरपता और बीभत्सवासना के जाल में हैं। कई आलोचकों की राय है कि वोदलेयर ने ऐसा जान-बूझकर किया है। वे समाज के पापों और बर्दाचारों को नये रूप में अंकित करना चाहते थे। वे अपनी प्रतिभा के विद्याल दर्पण में समाज को उसके पापों का अम्बार, एक जगह एकत्र, दिखलाना चाहते थे। समाज अपने पापों पर पर्दा डाले निर्दिष्ट पड़ा था। वोदलेयर ने उसकी चेतना को धक्का दिया, उसे झकझोर कर यह बताया कि तुम ऊपर से नीति और पवित्रता की जो बातें बोलते हो, उनमें कोई सार नहीं है।

ये बातें अगर सच हैं तो वोदलेयर की कविताएँ निषेद्ध्य नहीं थी और उनके भीतर कोई प्रच्छन्न ध्येय था। किन्तु, हमारा अनुमान है कि वोदलेयर किसी सामाजिक ध्येय के कायल नहीं थे। जो कुछ उन्होंने लिखा था, अपनी प्रसन्नता के लिए लिखा था, अपने आनन्द की अभिव्यक्ति के लिए लिखा था।

मैं तुम्हारी जवानी की भाग को
लिलते और मलते देखता हूँ,
तुम्हारे छोपे हुए दिनों की देवता हूँ
जो या तो धमकीले या गन्दे और गमगीन रहे होंगे।
मेरा हृदय, एक के बाद एक,
तुम्हारे सभी पापों का आनन्द उठाता है।
लेकिन, मेरी आत्मा को गहराई में
तुम्हारे दिव्य पुण्य की शिक्षा धमकती है।

किन्तु, सौन्दर्य और आनन्द की खोज वे बीभत्सता में क्यों करते थे, इसके मनोवैज्ञानिक कारण रहे होंगे। मनोवैज्ञानिकों को अपने कार्य की जितनी बड़ी भूमि वोदलेयर की कविताओं में मिली है, उतनी बड़ी भूमि किसी और कवि के जीवन और कान्य में उन्हें प्राप्त नहीं हुई।

वोदलेयर का प्रेम उस औसत स्वस्थ मनुष्य का प्रेम नहीं है, जो अपनी दैहिक क्षुधा की तृप्ति खोजता है। उनका प्रेम एक मानसिक व्यापार है। उनके प्रेम का ध्येय सौन्दर्यानुभूति के अतिरेक में पहुँचना है। वे जिससे प्रेम करते हैं, उसे कल्पना के अतिरेक से आवेष्टित कर देते हैं, स्वयं विचारों में खोजते हैं और अपने आलबन

को भी उसी घरातल पर खींच ले जाते हैं। उनकी प्रेमानुभूति में दृष्टि और ध्राण की जितनी प्रखरता है, उतनी प्रखरता किसी और इन्द्रिय की नहीं है। उनका आनन्द अपनी प्रेमिका को देर तक देखने का आनन्द है, उसके अवयवों से निकलने-वाली गन्ध को समाधिमग्न होकर सुँघने का आनन्द है।

तब वासना के माधुर्य से
मेरे इन्द्रिय-सोल अधर कुंचित हो उठे,
मानो तबे हुए पत्थर पर
साँप जलता हुआ एँठ रहा हो।
जिन्होंने मुझे नग्न देखा है,
उनके लिए मैं
सूरज, चाँद और सितारों से थोड़ा हूँ।

किन्तु, शारीरिक कृत्य से वे दूर रहते थे, ऐसा कई लेखकों का विचार है।^४ इस पर से उनके सम्बन्ध में एक यह अनुमान भी निकला है कि वे नपुंसक थे। किन्तु, उन्हें ऐसा रोग भी हुआ था जो नारी-समागम से दूर रहने वाले को नहीं होता है। इन सारी बातों से उनका मामला मनोवैज्ञानिक समझा जाता है। वे, सचमुच ही, मनुष्य के किसी विशिष्ट स्वभाव के प्रतिनिधि और मनोवैज्ञानिक अनुसंधान के उपयुक्त विषय हैं।

मनुष्य अपनी जिस पत्नी, वधवा और मानसिक वेदना को दिमाग से कुरेदकर फेंक देना चाहता है, स्मृति से उखाड़कर कहीं गाड़ देना चाहता है, उस दर्द, निराशा और पत्नी की तस्वीरें वोदलेयर ने बड़ी ही रंगीनी से तैयार की हैं और उन्हें दुनिया के सामने रखने में उन्होंने महान आनन्द का अनुभव किया है। उनकी कविताएँ बड़ी ही मृदुलता के साथ सड़ांध के इर्द-गिर्द चक्कर काटती हैं, पाप के गीतों को गुनगुनाती हैं और मृत्यु की उपासना करती हैं।

मृत्यु ईश्वर का चमत्कार है,
समय से ऊपर की छत का
रहस्यमय कमरा,

एक ऐसा खजाना

जिसकी विरासत गरीब को भी मिलती है,

वह विशाल द्वार

जो अज्ञात आकाश की ओर खुलता है।

सौन्दर्य की प्रतिमा के नानों में वे बेसर और गुलाब की भकारें गही भरते, बल्कि कय की पुकारें सुनाते हैं। किन्तु, पाप, सड़ांध और कदाचार के दलदल में से वे सौन्दर्य की ऐसी सत भी खींच निकालते हैं, जो अलौकिक और दिव्य है तथा जो मिटने से इनकार करती है।

वे पतनशीलता के कवि हैं और उनकी कल्पना सदैव उन लोगों में बिहार करती है, जो विकृत और व्यभिचरित गुणमाया में लोभ है। किन्तु उनकी रचिनी इतनी बड़ी है कि वे राग का सुवर्ण बना देते हैं अथवा यो कह कि राग के भीतर छिपे सुवर्ण का सार गीच लेते हैं। अपना अन्तर्मुखी अभियान उन्होंने जुगुप्सा, घृणा, पाप और व्यभिचार के भीतर से किया था और इन प्रयास में कविता को भी उन्होंने अन्तर्मुखी बना दिया। उनकी कविताओं पर राम देते हुए एक लेखक ने लिखा है, 'साहित्यकी खोज अब तक आत्मा की ऊपरी सतह पर चलती थी। अब साहित्य जब कभी इस सतह से नीचे जाता था, तब वह उसी क्षण तक पहुँच कर रुक जाता था जो पहले ही प्रकाशित था और जहाँ पहुँचना कोई कठिन कार्य नहीं था। लेकिन, बोदलेयर बहुत आगे तक चले गये। वे उस अतल लोक तक पहुँच गये, जो निर्जन और एकांत था, जो अननुसन्धानित और अप्रकारपूर्ण था तथा जहाँ रम्य मस्तिष्क की भयानक कल्पनाएँ बिहार करती थीं।'

बोदलेयर प्रतीकवादी थे और समझते थे कि ससार की प्रत्येक वस्तु किसी अज्ञान सौन्दर्य का प्रतीक है। ये एक दार्शनिक सिद्धान्त में विश्वास करते थे, जिसका अनुवाद अंगरेजी में 'कारेस्पोंडेंस' शब्द (अर्थात् सादृश्य) से किया जाता है। इस सिद्धान्त की व्याख्या यह है कि दृश्य जगत् आध्यात्मिक जगत् से जनमा है और आध्यात्मिक जगत् मानसिक जगत् का परिणाम है। पाप मन में अदृश्य रहता है और वह ऐसी चीजों में रूप ग्रहण करता है, जो हानिकारक और कुदृष्ट हैं। इसी प्रकार, पुण्य भी मन में बसता है और जिन चीजों के भीतर वह आवार ग्रहण करता है, वे सुन्दर और उपयोगी होती हैं। दृश्य जगत् में जितनी भी चीजें हैं वे अदृश्य की ओर इंगित करती हैं, वे आध्यात्मिक जीवन के प्रतीक हैं। किन्तु, अभी उन व्यक्तियों की समस्या बहुत बड़ी है, जो इन सबको समझ सकें। ये प्रतीक, प्रकृति की भाषा के शब्द हैं और प्रकृति इन्हीं शब्दों के द्वारा दृश्य और अदृश्य के बीच संपर्क स्थापित करती है। ससार में जितनी भी सुरम्य वस्तुएँ हैं, वे स्वर्गीय सौन्दर्य के अपूर्ण प्रतीक हैं।

काव्य में कवि के व्यक्तित्व की प्रधानता बोदलेयर स्वीकार करते थे। वैसे तो कवि को वे सप्टा नहीं, एक प्रकार का अनुवादक मानते थे, किन्तु, उनका विश्वास था कि कवि की रचना उसी परिमाण में मूल्यवान् होगी, जिस परिमाण में उसने आध्यात्मिकता की उपलब्धि की है, देवत्व को प्राप्त किया है। सच्ची कला बोदलेयर या प्रतीक बन सके। किन्तु, वे यह भी मानते थे कि व्यवहार में कला पूर्ण सौन्दर्य का अपूर्ण प्रतीक बनकर रह जाती है। बोदलेयर का विश्वास था कि कलाकार के माध्यम से बुद्धि नहीं, ईश्वरीय शक्ति काम करती है और जिस कवि ने ईश्वरीय शक्ति को जितनी दूर तक ग्रहण किया है, वह उतना ही सामर्थ्यवान् है।

इस सिद्धान्त में बोदलेयर का विश्वास केवल बौद्धिक विश्वास नहीं था, वे उसे अपने हृदय से स्वीकार करते थे। इसीलिए वे मानते थे कि सभी कलाओं के बीच एकता का तार अनुस्यूत है और सभी कलाओं की सार्यंकता इस एक वात में है कि वे उस सनातन सौन्दर्य के समीप पहुँचें, जो दृश्य जगत् के पीछे छिपा हुआ है और जिसे देखने में जनसाधारण असमर्थ है। अपने इस सिद्धान्त का निचोड़ उन्होंने कारेमपोडेंस शीर्षक एक कविता में रखा था, जो उनके “पाप के पुष्प” नामक संग्रह में संकलित है^१। आगे चल कर जब फ्रांस में प्रतीकवादी आन्दोलन का आविर्भाव हुआ, तब प्रतीकवादियों ने इस कविता का प्रचार अपने घोषणा-पत्र के रूप में किया था। फ्रांस में प्रतीकवाद १८७५ ई० से १८९० ई० तक अपने उभार पर था। अन्य भाषाओं में वह बाद को विकसित हुआ।

किन्तु, जिस कलाकार के सिद्धान्त इतने ऊँचे थे, उसकी कविताओं के भीतर अद्भुत घैली जीर अपूर्व अन्तर्दृष्टि से आलोकित पक्तियों के भीतर पाप, वदाचार, वासना और बीभत्स कामनाओं का ऐसा भयानक विस्फोट दिखायी पड़ा कि सन् १८५७ ई० में जब उनका “पाप के पुष्प” नामक काव्य-संग्रह पहले-पहल प्रकाश में आया, सरकार ने उसे अनैतिक करार दिया और लेखक तथा प्रकाशक, दोनों पर जुर्माने ठोका दिये गये। बोदलेयर के जीवन-काल में इस पुस्तक के दो संस्करण और निकले थे, किन्तु, दोनों में विवाद-ग्रस्त कविताएँ छोट दी गयी थी।

बोदलेयर ने जीवन भर अपरिमित पण्ट सहा, जीवन भर आर्पिय दुश्चिन्ताओं में वे ग्रस्त रहे, जीवन भर वे पुरिसित, बुरूप, वासना से जलती हुई, सस्ती औरतो के सपर्क में रहे और जीवन भर वे अपने इन भयानक अनुभवों को काव्य में चित्रित करते रहे।

बोदलेयर का विश्वास था कि पाप स्वाभाविक और पुण्य तृप्तिम है। पाप मनुष्य से आपसे आप हो जाता है, पुण्य उसे सोच समझकर करना पड़ता है। वे यह भी मानते थे कि प्रत्येक व्यक्ति को यह अधिकार है कि वह पापिय जीवन का भोग करते हुए स्वर्ग या नरक का रास्ता अपने लिए आप ही चुन ले।

जो पाप सार्त्र ने बोदलेयर का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करते हुए एक अख्या-गामा ग्रन्थ लिखा है, जिससे पता चलता है कि बोदलेयर पाप से भीत नहीं थे। पाप को उन्होंने अपनी स्वाधीनता के लिए चुना था। समाज की अयज्ञा करने, सामाजिक नैतिकता को अंगूठा दिखाकर वे अपने स्वतन्त्र होने के अभिमान को रक्षा करते थे और अपनी कारमित्री शक्तियों पर नाज करते थे। उनका यौन आचार सारीरिक पाप के लिए कम था, अधिक आनन्द वे अपनी दृष्टि और घ्राण-शक्ति से लेते थे। काम का गुण उन्हें नारिया के वेश, आभूषण, गंध और वस्त्र से जितना मिलता था, उतना उनसे शरीर से नहीं। और अस्वीकृति की मगति

वे इसलिए करते थे कि पाप के पीछे छिपे पुण्य का सधान उनका ध्येय था। अदलीलता के पीछे वे किसी पवित्र सौन्दर्य की अनुभूति खोजते थे। उनका आनन्द नग्न नारी-मूर्ति के निदिध्यासन का आनन्द था, उनका सुख काम के मानसिक चिंतन का सुख था। बोदलेयर का यह भी विश्वास था कि कलाकार जब कृतियों के निर्माण में लगा होता है, तब वह अपने को सहजाम के सुख से दूर रगता है। यानो आदमी जिस हायनेमो से प्रशंसा लेता है उस डायनेमो से वह, उसी समय, टूँबटर नहीं चला सपता।

बोदलेयर की आत्मा बेचैन मनुष्य की आत्मा थी, भीतर से पीड़ित, अशान्त और कुचले हुए मनुष्य की आत्मा थी। सार्त्र का कहना है कि बोदलेयर ने पाप का मार्ग पाप का आनन्द भोगने को नहीं चुना था, बल्कि इसलिए कि वे हमेशा अपने को अपराधी महसूस करें और हमेशा पश्चात्ताप का दश भोगते रहें। अपनी अद्वितीयता की अनुभूति के लिए, अपने को यह विश्वास दिलाने के लिए कि मैं आजाद हूँ, उन्होंने पाप और पश्चात्ताप का मार्ग पसंद किया था। अपराध की भावना और परिताप का दश उनके भीतर आजीवन बना रहा। और परिताप का यही दश उनकी साधना थी।

पाप की यह रहस्यवादी व्याख्या ठीक से समझ में नहीं आती। जो बात समझ में आती है, वह यह है कि बोदलेयर का जीवन वृणित, विन्तु, उनका वाक्य अपूर्ण था। हमारा ख्याल है, बाद के कवियों ने नैतिक मूल्यों की अवहेलना में जो उत्साह दिखाया, उसकी बहुत कुछ प्रेरणा बोदलेयर से भी आयी होगी।

नैतिन मूल्यों की अवहेलना सार्ड वायरन ने जितनी की थी, वह कम नहीं थी। उस समय का समाज उनके आचरणों से विचलित भी हुआ होगा। किन्तु, आज का समाज उनके प्रति सहनशील है, क्योंकि वायरन ने अपनी कलम से नैतिक मूल्यों का विरोध नहीं किया था। लेकिन, बोदलेयर के बाद आने वाले नये कवियों ने दो प्रकार की जिन्दगी जीने का विरोध कलम से भी किया। वे ईमानदारी से उसी जिन्दगी की बातें करने लगे, जो जिन्दगी वे सचमुच जी रहे थे। कुछ यह बात भी है कि पुराने मूल्यों पर सुदृढ रहकर कविगण नहीं दृष्टि नहीं प्राप्त कर सकते थे, न वे नवीनता की दिशा में उतनी दूर जा सकते थे, जितनी दूर जाने की उन्हें उमंग थी। बोदलेयर ने एक स्थान पर लिखा भी है—

जिदा का जहर पितामो

जिसमें तुम्हारी सात्वना घुली हुई है।

कामना, भीतर पेंठ कर,

हमें इस जोर से खा रही है

कि हम नवीनता की तलाश में

स्वर्ग में घूमने, नरक में गिरने
और अज्ञात की अतल गहराई में
भटकने की तैयार हैं।

७ मलामे और प्रतीकवाद

बोदलेयर, मलामे और रेम्बू जिस काल (१८५०-८५) में हुए, उस काल की फ्रेंच साहित्य के इतिहास-लेखक एल० वजामिया ने बस्तुवाद का काल कहा है। रोमांसवाद या जोर जीवन के उस रूप पर नहीं था, जैसा नवमुक्त यह होता है, बल्कि, उस रूप पर जैसा उसे होना चाहिए। लेखन आदर्श के अतिरिक्त विषय के लिए कल्पना जब दूर तक तानी जाने लगी, पाठकों ने समय की माँग की और साहित्य आघेदा छोड़कर समय की वाणी बोलने की माँग होने लगी। ऐसी वाणी साहित्य में तभी प्रकट होती है, जब लेखक और कवि वास्तविकता की आरम्भभर होते हैं।

क्रिया से पैदा हुए थे, किन्तु, दोनों के भीतर रोमांसवाद की थोड़ी-बहुत रंगीनी मौजूद थी। रोमांटिक रंग का उपयोग वस्तुवाद अपने अवधारणन की छिपाने के लिए करता था और प्रकृतवाद इसलिए कि उसके विषय बहुत ही नग्न थे। किन्तु, इस रंग का उपयोग वे पाठकों को दी जानेवाली घूस के रूप में करते थे। असल में, उनका जो अपना उद्देश्य था, वह कल्पना और संवेदना को बहुत बढ़ावा नहीं देता था। कल्पना और संवेदना की इसी उपेक्षा ने वस्तुवाद और प्रकृतवाद के बारे में सच्चा उत्पन्न कर दी और कल्पना तथा संवेदना को फिर से साहित्य में प्रतिष्ठित करने को एक नये आन्दोलन का आविर्भाव हुआ, जिसका नाम प्रतीकवाद चलता है। इस आन्दोलन का आरम्भ एक प्रकार से ग्युट बोदलेयर ने किया था, किन्तु, उसका पूरा विकास हम मलार्मे, वल्लेन, रेम्पू, सफूज और वॅलरी की रचनाओं में देखने है।

साहित्य का 'पेण्डुलम' बराबर वनासिक से रोमांटिक और रोमांटिक से बलासिक की ओर हिलता रहता है, गरचे, समय-समय पर नाम उनके बदलते रहते हैं। जब कल्पना का आधिपत्य होता है, पाठक साहित्य की वास्तविकता की ओर ले जाना चाहते हैं और अब सत्य इतिवृत्तात्मक हो उठता है, साहित्य कल्पना की ओर लौटने का पहाना खोजने लगता है। रोमांसवाद से ऊपर साहित्य वस्तुवाद और प्रकृतवाद की ओर गया था, किन्तु, ये दोनों वाद जब कुछ नीरस दिखायी देने लगे, साहित्य उन बहानों की खोज करने लगा, जिनका अवलम्ब लेकर कल्पना फिर से ऊपर लायी जा सकती थी। रोमांसवाद जिस रूप में बिदा हुआ था, उस रूप में वह वापस नहीं लाया जा सकता था और वस्तुवाद की भी अब अवज्ञा नहीं चल सकती थी। अतएव, साहित्य में एक मत प्रकट हुआ कि वस्तुवाद ठीक है, किन्तु, सत्य का चित्रण कला का ध्येय नहीं है। साथ ही दूसरा मत यह निकला कि कवि जिस सत्य पर काम करता है, उसका रूप ही कुछ और होता है। अर्थात् वस्तुओं के बाहरी ढाँचे कला के विषय नहीं हैं। कला का विषय वह अस्पष्ट और विघटनेवाला प्रकाश है, जो वस्तुओं के साथ लिपटा होता है और जिसे केवल संवेदनशील मनुष्य ही देख सकता है। यह सत्य है कि प्रत्येक वस्तु के भीतर सूक्ष्म छायाएँ होती हैं, अधोन्मीलित संकेत होते हैं, निगूढ़ भविष्य और धुँधली ज्योतिर्माँ होती हैं, जिन्हे शब्द ठीक से नहीं पकड़ पाते। साहित्य ने अब इन्हीं बारीक चीजों को अपना विषय मान लिया और उनके वर्णन के लिए प्रतीकों का वह उपयोग करने लगा। प्रतीकों के बिना इन बारीक बातों को व्यक्त करना संभव भी नहीं था।

कल्पना और संवेदना के गहरे पुट के बिना कविता कविता नहीं रह जाती है। रोमांसवाद सफल इसलिए हुआ था कि वास्तविकता से दूर होने के कारण वह कल्पना का प्रयोग मुक्त भाव से कर सकता था। किन्तु, अब वास्तविकता की

अवहेलना नहीं चल सकती थी। अतएव, कल्पना को समुचित श्रीढा क्षेत्र प्रदान करने के लिए साहित्य विषय से लिपटी वारीक भगिमाओं को महत्त्व देने लगा।

इस तरह प्रतीकवाद रोमांसवाद की ही सभावनाओं का विकास था। यह सुस्पष्ट वर्णन की अपेक्षा अर्थगर्भ सवेतों पर अधिक आश्रित था। भावनाओं के साथ जो सूक्ष्म, धुंधली छायाएँ लिपटी होती हैं, ध्वनि और सवेत के द्वारा उनका वर्णन करना प्रतीकवादियों का मुख्य कार्य हो गया। इस घूमिलता के वर्णन में कला ने जो चमत्कार उत्पन्न किया, उससे प्रतीकवादी कवि और भी प्रोत्साहित हो उठे और अँधेरे में छिपकर बोलने के सौक में उन्होंने प्रकाश से, एक प्रकार से, सम्पास ले लिया। सुस्पष्ट और ठीक ठीक वर्णन की पद्धति गौण हो गयी तथा कविगण ध्वनि के सहारे थोड़ा कहकर बहुत अधिक कहने को अपना सर्वश्रेष्ठ चमत्कार मानने लगे। जिस समय प्रतीकवाद जोर पर था, लगभग उन्ही दिनों फ्रांस में प्रभाववादी आन्दोलन भी चल रहा था। समझ है प्रतीकवाद पर उस आन्दोलन का भी प्रभाव पड़ा हो। किन्तु, मूल में, यह वस्तुवाद की कठोरता और प्रवृत्तवाद की क्रूर नग्नता के विरुद्ध उत्पन्न प्रतिक्रिया से ही प्रेरित हुआ था।

आरम्भ में इस आन्दोलन का कोई नाम नहीं था। किन्तु जहाँ-तहाँ बिछरे उच्छृंखल विशृंखल कवियों के समूह को एक ऋण्डे की जरूरत थी, जिसके पीछे वे जुलूस बाँधकर चल सकें, एक नाम की जरूरत थी, जो उनका सामूहिक नाम हो सके। काफी माया पच्छी करने के बाद सन् १८८० ई० में उन्होंने इस आन्दोलन का नाम 'प्रतीकवाद' रखा।

सिद्धान्त के घरात पर प्रतीकवादियों ने वस्तुवाद का खण्डन नहीं किया, लेकिन व्यवहार में वे बराबर उससे कतराते रहे। भावनाओं के अलस्य, अस्पष्ट, अतीन्द्रिय रूपों की व्यञ्जना ध्वनि और सवेत से करने के प्रयास में कविता को वे खींचकर अधकार में ले गये। वाक्य में दुरुहता की वृद्धि सभी से होने लगी और, एक के बाद एक, ऐसे कवि उत्पन्न होने लगे, जिनकी कविताएँ अर्थ-बाधा में ग्रस्त थीं। प्रतीकवाद का सारा जोर इस बात पर पड़ा कि प्रत्यक्ष वर्णन साहित्य का धर्म नहीं है। साहित्य का वर्णन अप्रत्यक्ष अथवा यत्र होना चाहिए।

प्रतीक सवेत है जिसकी गुंज अभिधेयार्थ से परे बहुत दूर-नक-पहुँचनी है, जो उससे बहुत अधिक अर्थ देता है, जितना अर्थ हम अभिधा से प्राप्त कर सकते हैं। प्रतीकों से जो चिनगारियाँ छिटकती हैं, वे किसी एक दिशा का संकेत नहीं देती, बल्कि, वे अनेक दिशाओं की ओर इंगित करती हैं और यह स्थिर करना कठिन हो जाता है कि कवि का मुख्य अभिप्राय क्या है। इसीलिए प्रतीक का वातावरण रहस्यपूर्ण हो जाता है, उनसे अर्थ घूमिस हो जाने हैं। अब तक कविता (और शुद्ध कविता भी) भावों का वपन और रागों का आगमन मुमकदमा के साथ करती आयी थी, किन्तु, प्रतीकवाद के प्रभाव में आकर उतने

अपना ध्येय बदल दिया और वह उन सूक्ष्म स्थितियों अथवा भावनाओं का संकेतो से वर्णन करने लगी, जो अमिषा की सीमा के पार पड़ती हैं और जो, स्वभावतः ही, घमिल और अस्पष्ट हैं। इसका परिणाम यह हुआ कि वाक्य में से पूर्वापर संबंधों की लड़ियाँ लुप्त होने लगीं।

फ्रांस में प्रतीकवाद के दो बड़े नेता वल्लेन और मलार्मे माने जाते हैं। स्टीफेन मलार्मे का जन्म पेरिस में सन् १८४२ ई० में हुआ था। वे कुछ दिनों तक इंग्लैण्ड में रहे थे और वहाँ से लौटकर वे अपने देश में अतः तब अंग्रेजों पड़ा कर अपनी जीविका चलाते रहे। उन्होंने एडगर एलन पो की कविताओं का अनुवाद सन् १८८८ ई० में प्रकाशित किया था। उनका निवास-स्थान कई बड़े लेखकों का अड्डा था। वे सारे जीवन प्रतीकवादी शैली के परिष्कार में लगे रहे। उनकी मृत्यु सन् १८९८ ई० में हुई।

प्रतीकवाद का सघनतम रूप हम मलार्मे की कविता में देखते हैं और प्रतीकवादियों में से सबसे अधिक मौलिक कवि भी वे ही माने जाते हैं। किन्तु इस मौलिकता की प्राप्ति के क्रम में वे अपने सतुलन को धायम नहीं रख सके। उनकी कविता सर्वसाधारण की तो क्या, उन थोड़े-से रसिक पाठकों की भी कविता नहीं है, जो अपनी रुचि को शिष्ट, परिमार्जित और बारीक समझते हैं। मलार्मे के प्रसक्त 'वे लोग' रहे हैं, जो कदाचित् प्रतीकवाद के विशेषज्ञ हैं अथवा जिन्होंने मलार्मे की प्रवृत्तियों और उनकी तकनीक का विशेष रूप से अध्ययन किया है। वे जब जीवित थे, उनकी कविताएँ दुर्लभ समझी जाती थीं और जब उन्हें गुजरे हुए कोई ६८ साल हो चुके हैं, तब भी वे दुर्लभ हैं। उनकी कविताओं के अंग्रेजी अनुवाद जितने कठिन हैं, कहते हैं, फ्रेंच में उनका मौलिक रूप भी उतना ही दुर्लभ है।

मलार्मे ने बहुत अधिक कविताएँ नहीं लिखी थी, लेकिन, जो कुछ उन्होंने लिखा, उनके भीतर प्रतीकवाद का चरम लक्ष्य पूर्ण रूप से चरितार्थ दिखायी देता है। जैसी उनकी कविता थी, वैसा ही उनका मिजाज भी था (कलाकार के जीवन का उद्देश्य वे सफलता नहीं, सौन्दर्य की उपसना को मानते थे। कवि की रुचि और सचदना जिस उक्ति को साहित्य में उतारना चाहती हो, उसे सिर्फ इस भय से नहीं लिखना कि वह लोग की समझ में नहीं आयेगी, इसे वे कलाकार का असम्य अपराध समझते थे) उनका विश्वास था कि बानें जितनी ही मितव्ययिता के साथ और समेटकर संक्षेप में कही जाती हैं, अर्थ उतना ही अधिक समृद्ध हो जाता है और उक्तियाँ जितनी ही अप्रत्यक्ष होती हैं, उनसे उत्पन्न होनेवाला मानसिक स्पन्दन उतना ही गम्भीर होता है।

इस दुष्कर कार्य में भाषा की अपूर्णता के साथ उन्हें जितना संघर्ष करना पड़ा, उतना संघर्ष पहले के किसी भी कवि को करना नहीं पड़ा था। आलोचकों

सोचता है, वह सबका सब वास्तविकता का अंग है, लेकिन, कवि वास्तविकता को कागज पर उतारना नहीं चाहता। दिमाग में कौंधनेवाले सपने छोड़ दिये जाते हैं। अधरो पर आनेवाली बात लोटा दी जाती है। कवि केवल यह जानता है कि वह किसी और चीज के इन्तजार में है।

ओ मेरे अधरों के नग्न पुष्प !

तुम मुझे धोखा बेते हो।

मैं किसी अज्ञात वस्तु के इंतजार में हूँ।

ज्ञान कर्तव्य का उद्गम है। उपदेश किसी न-किसी कर्म के लिए ही दिया जाता है। मरामें कवियों को कर्म से दूर, शुद्ध भावना के शिखर पर देखना चाहते थे। कवि का धर्म कुछ करना नहीं, वस्तुओं के साथ सगे अधिकार के भीतर प्रविष्ट होकर अकथ्य को कथ्य बनाना है, उन भावों को अभिव्यक्ति देना है, जिन्हें अब तक अभिव्यक्ति नहीं मिली है। उन्होंने कहा था, "जभी कोई कवि यह सकेत देता है कि वह कुछ करने की मुद्रा में है, तभी मुझे खतरे का भान होता है।"

जो कुछ सुस्पष्ट है, मरामें उसे सुन्दर नहीं समझते और सुन्दर हो भी तो वह कवियों के द्वारा लिखे जाने के योग्य नहीं है। प्रेम का चित्रण प्रेमी अथवा प्रेमिका के मिलन अथवा विरह का चित्रण नहीं होता, उसे बराबर उन सूक्ष्म भगिमाओं का चित्रण होना चाहिए जो प्रेम के साथ अदृश्य रूप से लिपटी होती है।

बाँव का बेहरा उदास था।

कामदेव की छाँवों में आँसू और स्वप्न !

वह हाथ में धनुष धरे

उफनाते हुए फूलों की शान्ति में खड़ा

अप्रियमाण बीणा से

उजली सिसकियाँ खींच रहा था,

उजली सिसकियाँ, जो फूलों के

नील बलों में समा रही थीं।

—यह तुम्हारे चुम्बन का प्रथम दिन था।

कविता ज्यों-ज्यों शुद्धता की ओर बढ़ी है, त्यों-त्यों वह दुर्लभ होती गयी है। इसका कारण यह है कि कवियों ने जब अर्थ को छोड़ दिया, वे अपनी कला की शक्ति आजमाने के लिए, सूक्ष्मता की टोह में अदृश्य और परोक्ष के अन्धकार में डूबकी लगाने लगे। अपने इस-अदृश्य-विषयक अभियान को मरामें 'एम्बोल्प्ट' (पूर्ण, समुच्चय, पूरी वास्तविकता) पर आक्रमण कहते थे। उनकी एक उक्ति मिलती है,—"मैं केवल एम्बोल्प्ट पर धावा करने में दक्ष हूँ। मुझमें और कोई क्षमता नहीं है।" एम्बोल्प्ट एक प्रकार की निराकार संपूर्णता का नाम है, जिसकी सपेट में अद्यात्म और तत्त्वज्ञान भी आ जाते हैं। मरामें, अपने जानते, इसी निरा-

कार सपूर्णता के लिए भाषा की तलाश में थे।

प्रतीकवाद रोमांसवाद का रूपान्तरण था। रोमांसवादी कवि जिस तत्त्व की खोज अतीत की घटना अथवा प्राथमिक जीवन में करते थे, उसी तत्त्व की खोज प्रतीकवाद के अधीन घूमिलता और अन्धकार में चलने लगी। बोदलेयर का विचार था कि कविता में कुछ ऐसी चीज होनी चाहिए जो रागात्मक दृष्टि से बेचैन हो, उदास और गमगीन हो, सुस्पष्ट नहीं, कुछ दुष्ट हो, जिससे कल्पना और अनुमान को क्रीड़ा के लिए थोड़ा अवकाश मिल सके। फ्लामे भी अंध-प्रकाश और गोघुलि-जैसे घुंघलके को कला को अनिवार्य अंग मानते थे। इनका ख्याल था कि प्रत्येक पवित्र वस्तु अपनी पवित्रता को रक्षा के लिए अपने चारों ओर रहस्य का निर्माण करती है। अपने एक सानेट में बोदलेयर ने भी यह लिखा था कि यदि पाठको को पाप का कोई ज्ञान नहीं है, अगर उनका परिचय उस अंधेरी रात से नहीं है, जिसमें से यह किताब निकली है, तो इस पुस्तक का पढ़ा जाना विलकुल ही व्यर्थ होगा। और रेम्बू की यह मान्यता थी कि कविता अन्धकार के उस घेरे में बसती है, जहाँ पहुँचते ही असली दुनिया दिमाग से गायब हो जाती है।

प्रतीकवाद ने आकर्षण और ललक जगाने वाले अपने सारे गुण रोमांसवाद से सीखे थे। किन्तु, इन गुणों का प्रयोग वह वास्तविक जगत् को याद रखकर नहीं कर सकता था। अतएव, कला की कलात्मकता को निखारने के प्रयास में उमने वस्तु-जगत् से नाता तोड़ लिया। एक वस्तुवादी युग में फ्लामे ने कविता का इतना एक ऐसे जगत् की ओर फेर दिया, जो अपने आप में वास्तविक होते हुए भी, सामान्य वास्तविकता से दूर था।

८ रेम्बू का काव्यशास्त्र

आर्थर रेम्बू का जन्म, पेरिस से बाहर, सन् १८५४ ई० में हुआ था। जैसे बोदलेयर के बारे में यह कहा जाता है कि उनकी मानस-ग्रन्थियों का कारण उनकी माता का कटु स्वभाव था, उसी प्रकार, रेम्बू के भीतर भी अपनी माता के कटु व्यवहार से मनोवैज्ञानिक ग्रन्थियाँ उत्पन्न हो गयीं और उनका स्वभाव आरम्भ से ही विद्रोही हो उठा। कविता लिखना उन्होंने १५ की उम्र में शुरू किया था। १५ की उम्र में ही उन्होंने साहित्यिको के संपर्क में रहने के उद्देश्य से दो बार पेरिस की यात्रा की, किन्तु, घनाभाय के कारण वे वहाँ टिक नहीं सके। इसी उम्र में उन्होंने कवियों के सम्बन्ध में एक धारणा बनायी थी कि उन्हें द्रष्टा और कल्पक होना चाहिए तथा रेम्बू की बसौटी पर तत्कालीन प्रेच कवियों में से केवल दो ही कवि खड़े उतरते थे—एक चार्ल्स बोदलेयर और दूसरे पॉल वल्लेन। रेम्बू ने १६ की उम्र में अपनी एक कविता वल्लेन को डाक से भेजी। वल्लेन उम्र कविता से बहुत

सोचता है, वह सबका सब वास्तविकता का जग है, लेकिन, कवि वास्तविकता को कागज पर उतारना नहीं चाहता। दिमाग में कौंधनेवाले सपने छोड़ दिये जाते हैं। अधरो पर आनेवाली बात लौटा दी जाती है। कवि केवल यह जानता है कि वह किसी भी चीज के इन्तजार में है।

ओ मेरे अधरों के नग्न पुष्प !

तुम मुझे धोला देते हो ।

मैं किसी अज्ञात वस्तु के इंतजार में हूँ ।

ज्ञान कर्तव्य का उद्गम है। उपदेश किसी न-किसी कर्म के लिए ही दिया जाता है। मलामें कवियों को कर्म से दूर, शुद्ध भावना के शिखर पर देखना चाहते थे। कवि का धर्म कुछ करना नहीं, वस्तुओं के साथ लगे अधिकार के भीतर प्रविष्ट होकर अकथ्य को कथ्य बनाना है, उन भावों को अभिव्यक्त देना है, जिन्हें अब तक अभिव्यक्त नहीं मिली है। उन्होंने कहा था, "जभी कोई कवि यह सकेत देता है कि वह कुछ करने की मुद्रा में है, तभी मुझे खतरे का भान होता है।"

जो कुछ सुस्पष्ट है, मलामें उसे सुन्दर नहीं समझते और सुन्दर हो भी तो वह कवियों के द्वारा लिखे जाने के योग्य नहीं है। प्रेम का चित्रण प्रेमी अथवा प्रेमिका के मिलन अथवा विरह का चित्रण नहीं होता, उसे बराबर उन सूक्ष्म भूमिमाओं का चित्रण होता चाहिए जो प्रेम के साथ अदृश्य रूप से लिपटी होती हैं।

साँद का बेहरा उवास था।

कामदेव की आँखों में आँसू और स्वप्न।

वह हाथ में धनुष धरे

उफनाते हुए फूलों की शान्ति में खड़ा

प्रियमाण धीना से

उजली सिसकियाँ खींच रहा था;

उजली सिसकियाँ, जो फूलों के

नील दलों में समा रही थीं।

—यह तुम्हारे चुम्बन का प्रथम दिन था।

कविता ज्यों-ज्यों शुद्धता की ओर बढ़ी है, त्यों-त्यों वह दुरूह होती गयी है। इसका कारण यह है कि कवियों ने जब अर्थ को छोड़ दिया, वे अपनी कला की शक्ति आजमाने के लिए, सूक्ष्मता की टोह में अदृश्य और परोक्ष के अन्धकार में डुबकी लगाते लगे। अपने इस-अदृश्य-विषयक अभियान को मलामें 'एन्सोल्यूट' (पूर्ण, समुच्चय, पूरी वास्तविकता) पर आक्रमण कहते थे। उनकी एक उक्ति मिलती है, "मैं केवल एन्सोल्यूट पर धावा करने में दक्ष हूँ। मुझे और कोई क्षमता नहीं है।" एन्सोल्यूट एक प्रकार की निराकार संपूर्णता का नाम है, जिसकी लपेट में अध्यात्म और तत्त्वज्ञान भी आ जाते हैं। मलामें, अपने जानते, इसी निरा-

अनुभूतियाँ अवचेतन अथवा अचेतन से सम्बद्ध थी तथा उनके समेत जिन शिखरो की ओर इशारे करते हैं, उन शिखरो की राह लाजिक की राह नहीं है। वे बुद्धि नहीं, सबुद्धि के कवि हैं। विचार उन्हें नहीं चाहिए। शब्द उनके लिए पर्याप्त नहीं हैं। केवल ललक और कामना की सहरो पर वे मनमाने ढंग से बहना चाहते हैं।

शब्द मुझे नहीं चाहिए।

विचार निरर्थक और बेकार हैं।

मेरी आत्मा मे प्रेम का श्वावरोड़गा

और जिप्सी की तरह कहीं दूर पर

मे प्रकृति को अपनी सगिनी बनाऊँगा

और सोचूँगा, मेरी जगल मे

कोई लडकी पड़ी है।

×

×

×

क्षितिज से क्षितिज तक मैं ने रस्तिरियाँ जोड़ी हैं,

सिड़की से खिड़की तक मैं ने फूलों के हार सजाये हैं,

और सितारों से सितारों तक

मैं ने सोने की जंजीरें तान दी हैं

जिससे उन पर मैं नृत्य कर सकूँ।

×

×

×

जब दुनियाँ सिमट कर एक सघन कुज बन जायेगी,

मैं तुम्हारे पास आऊँगा।

जब दुनियाँ सिमट कर दो बच्चों के खेलने योग्य

एक समुद्र-तट बन जायेगी

मैं तुम्हारे पास आऊँगा।

जब दुनियाँ सिमट कर सगीत-सदन बन जायेगी,

मैं तुम्हारे पास आऊँगा।

इन उद्धरणों में तर्क के पूर्वापर सम्बन्ध विन्यस्त नहीं है। किन्तु, ऐसे उदाहरण अत्यन्त विरल हैं। रेम्बू की कविताओं में पूर्वापर सम्बन्धों का निर्वाह नहीं है। ऊपर से उनके सभी विम्ब्र खण्डित और असम्बद्ध दीखने हैं। किन्तु, विशेषज्ञों का कहना है कि उनकी एकता नीचे कही मनोवैज्ञानिक भूमि पर है। यह स्थिति उस प्रयोग की पूर्णता की स्थिति है, जो मल्लार्म्-आदि की रचनाओं में चर्चता आया था। अथवा यह भी कहा जा सकता है कि यह मुररियलिज्म का आरम्भ था। साहित्य परम्परा से दूट कर अलग होने के प्रयास में था, किन्तु, रोमानवाद और वस्तुवाद, दोनों आन्दोलन परम्परा से जुड़े हुए थे। परम्परा से अपनी गाँठ खोलने की कोशिश बोदलेयर, मलार्म् और बर्लेन ने भी की थी, किन्तु, गाँठ पूरी तरह

खुली नहीं थी। उस गाँठ को तोड़कर रेम्बू ने नयी कविता को परम्परा से छिन्न कर दिया। वे कला के क्षेत्र में प्रचण्ड विद्रोही बनकर प्रकट हुए थे और जो कुछ उन्हें करना था, उसे उन्होंने केवल चार वर्षों में संपन्न कर दिया।

रेम्बू के पत्रों और रचनाओं में से उनके कला-विषयक सिद्धान्तों का जो परिचय मिलता है, वह बड़ा ही रोचक और महत्वपूर्ण है। रोमानवादियों को लक्ष्य करके उन्होंने कहा है कि कवि के लिए क्रान्ति का कोई भी कार्यक्रम गलत कार्यक्रम है। तुक्कड़ों को गलत निस्म की कविता लिखने की आदत हो गयी है। हमें इस आदत को ख़िलाफ़ बगावत करनी चाहिए।

कविता लिखने का अर्थ एक नयी दुनिया बसान के जोश में सामने के सत्कार का त्याग करना है। कविता लिखने का अर्थ एक ऐसी भाषा तैयार करना है जो सभी सवेदनाओं, सभी रंगों, सभी गंधों और सभी स्वरों को अभिव्यक्ति दे सके। 'मुझे इस बात पर नाज है कि मैंने एक ऐसी भाषा का आविष्कार किया है, जो किसी समय सभी इन्द्रियों की भाषा बन जायगी। मैंने नीरवता का अङ्गन किया है, मैंने राशि को वाणी दी है। मैंने उसे लिखा है, जो अगदिन और अक्षय्य है।'

कविता का प्रयोजन अगम और अगोचर की स्वरलिपि तैयार करना है, मानव-मन की अथाह गहराइयों को सचि में ढालना है।

कविता अपरिभाष्य है। कविता की परिभाषा इसलिए नहीं दी जा सकती क्योंकि उसका जन्म मानव-मन की उस गहराई में होता है, जो स्वभाव से ही अविशेष्य है।

कवि के शब्द कविता के शब्द नहीं होते, अधिकसे अधिक, वे कविता के अत्यन्त समीप के शब्द माने जा सकते हैं। कविता कहकर जितना कहती है, न कहकर उससे बहुत अधिक कह जाती है।

प्रत्येक कवि अपने भीतर एक अज्ञात, असाधारण लोक की यात्रा करता है, और इस यात्रा में उसके साथ और कोई नहीं होता। कविता एक अन्य प्रकार की सृष्टि है। उसकी सड़का पर चलने के लिए पाठकों को एक नयी चाल सीखनी पड़ेगी।

सहज और स्वाभाविक मानता है।

बौद्धिक ज्ञान कवि के उपयोग की वस्तु नहीं है। ज्ञान उसे अपनी आत्मा का चाहिए, अपनी संवेदना का चाहिए, अपने भीतर छिपे अधिकार और प्रकाश का चाहिए। इस आत्म-ज्ञान तक जाने की राह प्रेम की राह है, दर्द और वेदना की राह है, विक्षिप्तता और उन्माद की राह है।

आत्मानुसंधान का उद्देश्य, असत्त में, अज्ञात का अनुसंधान है। और ज्ञान वह है, जो हमें यह बताता है कि हमारे अचेतन में क्या छिपा है, हमारी स्मृतियों के नीचे कौन-सी स्मृतियाँ दबी हैं तथा जीवन के आरम्भ के पूर्व तक उनकी लड़ी पहुँचती है या नहीं।

कविता के शब्दों में सनसनाहट होती है, खुशबू होती है, ध्वनि और रंग होता है। शब्द, स्वभावतः ही, सत्यवादी और ईमानदार होते हैं अगर उन पर ऐतिहासिक सत्यों के घ-बे नहीं लगे हों।

काव्यात्मक सत्य तक जाने का अभिनव मार्ग ऊँचा और खतरनाक है। उस पर चलने के लिए श्रृंखला, परम्परा, उदाहरण, रिवाज, नज़ीर और नियमों का उल्लंघन आवश्यक होता है।

कविता कला का वह रूप है, जिस पर भाषा की असमर्थता अंकित होती है। कवि वह अभागा प्राणी है, जो भाव और शब्द के बीच की दूरी में भटकता रहता है।

विश्व शब्दों से बनते हैं, लेकिन, वे भूचाल के समान शक्तिशाली होते हैं जिसके धक्कों से पहाड़ अपनी जड़ से उखड़ जाता है।

रेम्बू ने लिखा है कि ज्ञान ने उनकी कोई सहायता नहीं की। क्लासिक ग्रंथों ने उन्हें कुछ नहीं दिया। वे सस्ती, सनसनीखेज कहानियाँ अथवा चर्च का पौराणिक साहित्य अधिक पढ़ते थे और इन्हीं से उन्हें प्रेरणा भी मिलती थी।

रेम्बू का जीवन दुराचारमय था और उनका अन्त भी अत्यन्त कारुणिक हुआ। किन्तु, अब मनोवैज्ञानिकों का विचार यह बना है कि रेम्बू का दुराचार उनके साधुत्व का ही परिवर्तित रूप था।

सैक्रिफ़ास को रेम्बू दिग्गम की नमजोड़ी कहते थे और नारियों के वे घोर रूप से विरुद्ध थे। ("मैं नारियों को पसन्द नहीं करता। प्रेम का आविष्कार फिर से किया जाना चाहिए। नारियों का स्वभाव है कि सुरक्षा छोड़कर वे और कोई भी चीज नहीं चाहती। और सुरक्षा की स्थिति के प्राप्त होते ही उनका हृदय उनके सौन्दर्य को छोड़ देता है।")

सम्पत्ता के वृत्त से रेम्बू अपने को बाहर समझते थे। "पुरोहितों, धर्माचार्यों, मालिकों, तुम मुझे कानून के हवाले करके गलती कर रह हो। मैं इन लोगों के बीच का आदमी नहीं हूँ। मैं ईसाई तो कभी था भी नहीं। मैं उस बीम का हूँ, जो अत्या-

खुला नहीं था। उस गाँठ को तोड़कर रेम्बू ने नयी कविता को परम्परा से छिन्न कर दिया। वे कला के क्षेत्र में प्रचण्ड विद्रोही बनकर प्रकट हुए थे और जो कुछ उन्हें करना था, उसे उन्होंने केवल चार वर्षों में संपन्न कर दिया।

रेम्बू के पदों और रचनाओं में से उनके कला-विषयक सिद्धान्तों का जो परिचय मिलता है, वह बड़ा ही रोचक और महत्वपूर्ण है। रोमासवादियों को लक्ष्य करके उन्होंने कहा है कि कवि के लिए आग्नि का कोई भी कार्यक्रम गलत कार्यक्रम है। तुम्हें जो गलत किस्म की कविता लिखने की आदत हो गयी है। हमें इस आदत के खिलाफ बग़ावत करनी चाहिए।

कविता लिखने का अर्थ एक नयी दुनिया बसाने के जोश में सामने के सत्तार का त्याग करना है। कविता लिखने का अर्थ एक ऐसी भाषा तैयार करना है जो सभी संवेदनाओं, सभी रंगों, सभी गंधों और सभी स्वरों को अभिव्यक्ति दे सके। "मुझे इस बात पर नाज है कि मैंने एक ऐसी भाषा का आविष्कार किया है, जो किसी समय सभी इन्द्रियों की भाषा बन जायगी। मैंने नीरवता का अकन किया है, मैंने रात्रि को वाणी दी है। मैंने उसे लिखा है, जो अगदित और अकम्प है।"

कविता का प्रयोजन अमम और अगोचर की स्वरसिधि तैयार करना है, मानव-मन की अथाह गहराइयों को सन्निभे में वासना है।

कविता अपरिभाष्य है। कविता की परिभाषा इसलिए नहीं दी जा सकती क्योंकि उसका जन्म मानव-मन की उस गहराई में होता है, जो स्वभाव से ही अविज्ञेय है।

कवि के शब्द कविता के शब्द नहीं होते, अधिक से अधिक, वे कविता के अत्यन्त समीप के शब्द माने जा सकते हैं। कविता कहकर जितना कहती है, न कहकर उससे बहुत अधिक कह जाती है।

प्रत्येक कवि अपने भीतर एक अज्ञात, असाधारण लोक की यात्रा करता है, और इस यात्रा में उसके साथ और कोई नहीं होता। कविता एक अन्य प्रकार की सृष्टि है। उसकी सड़कों पर चलने के लिए पाठकों को एक नयी जाल सीखनी पड़ेगी।

प्रत्येक कवि अद्वितीय होता है, प्रत्येक दृष्टी कविता अतुलनीय होती है। इसी-लिए, सामान्य भाषा से कविता का काम नहीं चलता। वह नयी भाषा का आविष्कार करती है। इसीलिए, कविता का हृदयगम करने के निमित्त विश्व की शान्ति अपेक्षित है। कोलाहल अथवा भीखरी की अवस्था में कविता नहीं समझी जा सकती।

कविता अधकार में पकड़ी जाती है, जहाँ कवि को वास्तविक विश्व का स्मरण नहीं रहता।

कवि के रूप में सफल होने का अर्थ यह है कि आदमी-प्रतिक्रियाओं, प्रवृत्तियों और चीजों को देखने की उन दृष्टियों को खतरे में डाल दे जिन्हें सत्तार

सहज और स्वाभाविक मानता है।

बौद्धिक ज्ञान कवि के उपयोग की वस्तु नहीं है। ज्ञान उसे अपनी आत्मा का चाहिए, अपनी संवेदना का चाहिए, अपने भीतर छिपे अधकार और प्रकाश का चाहिए। इस आत्म-ज्ञान तक जाने की राह प्रेम की राह है, दर्द और वेदना की राह है, विक्षिप्तता और उन्माद की राह है।

आत्मानुसंधान का उद्देश्य, असल में, अज्ञात का अनुसंधान है। और ज्ञान वह है, जो हमें यह बताता है कि हमारे अन्तर्गत में क्या छिपा है, हमारी स्मृतियों के नीचे कौन-सी स्मृतियाँ दबी हैं तथा जीवन के आरम्भ के पूर्व तक उनकी लड़ी पहुँचती है या नहीं।

कविता के शब्दों में सनसनाहट होती है, खुशबू होती है, ध्वनि और रंग होता है। शब्द, स्वभावतः ही, मृत्युवादी और ईमानदार होते हैं अगर उन पर ऐतिहासिक सत्यो के धब्बे नहीं लगे हों।

काव्यात्मक सत्य तक जाने का अभिनव मार्ग ऊँचा और खतरनाक है। उस पर चलने के लिए शृंखला, परम्परा, उदाहरण, रिवाज, नज़ीर और नियमों का उल्लंघन आवश्यक होता है।

कविता कला का वह रूप है, जिस पर भाषा की असमर्थता अंकित होती है। कवि वह अभाग्य प्राणी है, जो भाव और शब्द के बीच की दूरी में भटकता रहता है।

विश्व शब्दों से बनते हैं, लेकिन, वे भूचाल के समान शक्तिशाली होते हैं जिसके धक्को से पहाड़ अपनी जड़ से उखड़ जाता है।

रेम्बू ने लिखा है कि ज्ञान ने उनकी कोई सहायता नहीं की। बलासिक प्रयोग ने उन्हें कुछ नहीं दिया। वे सस्ती, सनसनीखेज कहानियाँ अथवा चर्चका पौराणिक साहित्य अधिक पढ़ते थे और इन्हीं से उन्हें प्रेरणा भी मिलती थी।

रेम्बू का जीवन दुराचारमय था और उनका अन्त भी अत्यन्त कारुणिक हुआ। किन्तु, अब मनोवैज्ञानिकों का विचार यह बना है कि रेम्बू का दुराचार उनके साधुरव का ही परिवर्तित रूप था।

नैतिकता को रेम्बू दिमाग की कमजोरी कहते थे और नारियों के वे घोर रूप से विरुद्ध थे। ("मैं नारियों को पसन्द नहीं करता। प्रेम का आविष्कार फिर से किया जाना चाहिए। नारियों का स्वभाव है कि सुरक्षा छोड़कर वे और कोई भी चीज नहीं चाहती। और सुरक्षा की स्थिति के प्राप्त होते ही उनका हृदय उनके सौन्दर्य को छोड़ देता है।")

सम्यक्ता के वृत्त से रेम्बू अपने को बाहर समझते थे। "पुरोहितों, धर्माचार्यों, मालिकों, तुम मुझे कानून के हवाले करके गलती कर रहे हो। मैं इन लोगों के बीच का आदमी नहीं हूँ। मैं ईसाई तो कभी था भी नहीं। मैं उस कौम का हूँ, जो अत्या-

खुली नहीं थी। उस गाँठ को तोड़कर रेम्बू ने नयी कविता को परम्परा से छिन कर दिया। वे कला के क्षेत्र में प्रचण्ड विद्रोही बनकर प्रकट हुए थे और जो कुछ उन्हें करना था, उसे उन्होंने केवल चार वर्षों में संपन्न कर दिया।

रेम्बू के पद्यों और रचनाओं में से उनके कला विषयक सिद्धान्तों का जो परिचय मिलता है, वह बड़ा ही रोचक और महत्त्वपूर्ण है। रोमांसवादियों को लक्ष्य करके उन्होंने कहा है कि कवि के लिए शान्ति का कोई भी कार्यक्रम गलत कार्यक्रम है। तुक्कडा की गलत विस्म की कविता लिखने की आदत हो गयी है। हमें इस आदत के खिलाफ बग़ावत करनी चाहिए।

कविता लिखने का अर्थ एक नयी दुनिया बसान के जोश में सामन के सप्तर का त्याग करना है। कविता लिखने का अर्थ एक ऐसी भाषा तैयार करना है जो सभी भवेदनाओं, सभी रंगों, सभी गंधों और सभी स्वरों को अभिव्यक्ति दे सके। 'मुझे इस बात पर नाज है कि मैंने एक ऐसी भाषा का आविष्कार किया है, जो किसी समय सभी इन्द्रियों की भाषा बन जायगी। मैंने नीरवता का अवन किया है, मैंने रात्रि को वाणी दी है। मैंने उसे लिखा है, जो अगदित और अक्षय्य है।'

कविता का प्रयोजन अगम और अगोचर की स्वरलिपि तैयार करना है मानव मन की अथाह गहराइयों की सन्धि में डालना है।

कविता अपरिभाष्य है। कविता की परिभाषा इसलिए नहीं दी जा सकती क्योंकि उसका जन्म मानव मन की उस गहराई में होता है, जो स्वभाव से ही अविशेष्य है।

कवि के शब्द कविता के शब्द नहीं होते, अधिक से अधिक, वे कविता के अत्यन्त समीप के शब्द माने जा सकते हैं। कविता कहकर जिसना कहती है, न कहकर उससे बहुत अधिक कह जाती है।

प्रत्येक कवि अपने भीतर एक अज्ञात, असाधारण लोक की यात्रा करता है, और इस यात्रा में उसके साथ और कोई नहीं होता। कविता एक अन्य प्रकार की सृष्टि है। उसकी सड़को पर चलने के लिए पाठकों को एक नयी चाल सीखनी पड़ेगी।

प्रत्येक कवि अद्वितीय होता है, प्रत्येक बड़ी कविता अतुलनीय होती है। इसीलिए, सामान्य भाषा से कविता का काम नहीं चलता। वह नयी भाषा का आविष्कार करती है। इसीलिए, कविता का हृदयगम करने के निमित्त विद्रव की शान्ति अपेक्षित है। कोलाहल अथवा मौखरी की अवस्था में कविता नहीं समझी जा सकती।

कविता अधकार में पकड़ी जाती है, जहाँ कवि को वास्तविक विश्व का स्मरण नहीं रहता।

कवि के रूप में सफल होने का अर्थ यह है कि आदमी प्रतिक्रियाओं, प्रवृत्तियों और चीजों को देखने की उन दृष्टियों को खतरे में डाल दे जिन्हें सप्तर

सहज और स्वाभाविक मानता है।

बौद्धिक ज्ञान कवि के उपयोग की वस्तु नहीं है। ज्ञान उसे अपनी आत्मा का चाहिए, अपनी संवेदना का चाहिए, अपने भीतर छिपे अधकार और प्रकाश का चाहिए। इस आत्म-ज्ञान तक जाने की राह प्रेम की राह है, दर्द और वेदना की राह है, विक्षिप्तता और उन्माद की राह है।

आत्मानुसंधान का उद्देश्य, असल में, अज्ञात का अनुसंधान है। और ज्ञान वह है, जो हमें यह बताता है कि हमारे अवचेतन में क्या छिपा है, हमारी स्मृतियों के नीचे कौन-सी स्मृतियाँ दबी हैं तथा जीवन के आरम्भ के पूर्व तक उनकी लड़ी पहुँचती है या नहीं।

कविता के शब्दों में सनसनाहट होती है, सुश्रू होती है, ध्वनि और रंग होता है। शब्द, स्वभावतः ही, सत्यवादी और ईमानदार होते हैं अगर उन पर ऐतिहासिक सत्यों के घड़े नहीं लगे हों।

काव्यात्मक सत्य तक जाने का अभिनव मार्ग ऊँचा और खतरनाक है। उस पर चलने के लिए श्रृंखला, परम्परा, उदाहरण, रिवाज, नज़ीर और नियमों का उल्लंघन आवश्यक होता है।

कविता कला का वह रूप है, जिस पर भाषा की असमर्थता अंकित होती है। कवि वह अभागा प्राणी है, जो भाव और शब्द के बीच की धूरी में भटकता रहता है।

विश्व शब्दों से बनते हैं, लेकिन, वे भूचाल के समान क्षणिक होते हैं जिसके घबकी से पहाड़ अपनी जड़ से उखड़ जाता है।

रेम्बू ने लिखा है कि ज्ञान ने उनकी कोई सहायता नहीं की। क्लासिक ग्रंथों ने उन्हें कुछ नहीं दिया। वे सस्ती, सनसनीखेज कहानियाँ अथवा चर्च का पौराणिक साहित्य अधिक पढ़ते थे और इन्हीं से उन्हें प्रेरणा भी मिलती थी।

रेम्बू का जीवन दुराचारमय था और उनका अन्त भी अत्यन्त काशिक दुःशा किन्तु, अब मनोवैज्ञानिकों का विचार यह बना है कि रेम्बू का दुराचार उनके साधुत्व का ही परिवर्तित रूप था।

नैतिकता को रेम्बू दिमाग की कमजोरी कहते थे और नारियों के वे घोर रूप से विरुद्ध थे। “मैं नारियों को पसन्द नहीं करता। प्रेम का आविष्कार फिर से किया जाना चाहिए। नारियों का स्वभाव है कि सुरक्षा छोड़कर वे और कोई भी चीज नहीं चाहती। और सुरक्षा की स्थिति के प्राप्त होते ही उनका हृदय उनके सौन्दर्य को छोड़ देता है।”

सम्यक्ता के वृत्त से रेम्बू अपने को बाहर समझते थे। “पुरोहितों, धर्माचार्यों, मालिकों, तुम मुझे कानून के हवाले करके गलती कर रहे हो। मैं इन लोगों के बीच का आदमी नहीं हूँ। मैं ईसाई तो कभी था भी नहीं। मैं उस कोम का हूँ, जो अर्या-

चार जोर पीड़ाओं के बोझ के नीचे गान करती है। कानून को मैं नहीं जानता। मेरे भीतर नैतिक विचार नहीं हैं। मैं जानवर हूँ। तुम मलती कर रहे हो।”

“मुझे इन्द्रधनुष का शाप लगा है। कर्म जीवन नहीं है। वह शक्ति के अपव्यय का एक साधन माय है जो आदमी को कमजोर बनाता है। और नैतिकता दिमागी कमजोरी का नाम है।”

मुद्र कविता की खोज के सिनमिले में जो बात हमें दिखायी पड़ी है, वह यह है कि विषय उतना अपेक्षणीय नहीं है, जितना शुद्धतावादी लोग उसे बताना चाहते हैं। यही नहीं, समकालीन जीवन उनके भीतर भी खनकती पैदा कर सक्ता है, जो शुद्धता की उपासना में लगे हुए हैं अथवा जिन्होंने यह विश्वास कर लिया है कि साहित्यिक जीवन से मुक्त है। रेम्बू के असंख्य उद्गार भी, कभी कभी दूर पर, कहीं उस पीड़ा से संपृक्त मिलते हैं, जिसकी अनुभूति उन्हें समकालीन जीवन में हुई थी।

“बिन्नी के लिए यह चीज, जिसे धड़दियों ने नहीं बेचा है, जिसके मजे अमीर और अपराधी नहीं उठा सके हैं, जिसे धानक प्रेम और जनता की नारकीय मचाई नहीं जानती, जिसे समय और विज्ञान पहचानते भी नहीं हैं।”

‘ फिर से अस्तित्व में आयी हुई आवाजें, मृगे और वायुवृन्द की शक्तियाँ, जो सहेली बनकर जगी हैं और उन शक्तियों के उपयोग की विधि, इन्द्रियों की मुक्ति का अद्वितीय अवसर।”

“बिन्नी के लिए वंशकीमती जिस्म, जो न तो किसी जाति का है, न दुनिया का, न औरत का, न मर्द का। कदम-कदम पर बढ़नेवाला गोप। उन हीरो की बिन्नी जिन पर नियन्त्रण नहीं है”।

“बिन्नी के लिए अराजकता, जिसे जनता खरीदेगी, जो सौक में आकर अपने को बड़ा समझ रहे हैं, उनके लिए अदमनीय सतोष, और उनके लिए खौफनाक मौत, जो प्रेमी और वफादार हैं।”

“बिन्नी के लिए जिस्म, आवाजें, अपार धन, जो आगे और नहीं बिखेगा। बेचनेवालों का भाव अभी खरम नहीं हुआ है और मुसाफिरो को तुरन्त रोकड़ मिलाने की भी कोई जरूरत नहीं है।”

अर्थ और सुसंवद्धता की तलाश में रहने वाले लोग रेम्बू से हमेशा निराश हुए हैं और आगे भी निराश होंगे। किन्तु, रेम्बू की मुट्ठी भर कविताओं से जो चिन-गारियाँ छिटकी, वे अनेक स्थानों पर आज भी ज्वाला बनकर जल रही हैं। रेम्बू की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि परम्परा के टूटने की आवाज उन्हें सबसे पहले सुनायी पड़ी थी और आगामी पीढ़ियों को इसकी सूचना उन्होंने इस आत्म विश्वास से प्रदान की, मानो, वे १८-२० साल के लड़के नहीं, कला के अवतारी पुरुष रहें हो।

६ अन्तर्मुखी यात्रा का दृष्ट

बोदलेयर, मलार्मे और रेम्बू ने साहित्य में जिस आन्दोलन का प्रवर्तन किया, यह अन्तर्मुखी यात्रा का आन्दोलन था और यह आन्दोलन उन्होंने फायड के अनुसंधानों से प्रेरित हो कर नहीं उठाया था। फायड उस समय वही भी नहीं थे। सन् १९१४-१५ तक भी साहित्य पर फायड का कोई प्रभाव नहीं पड़ा था। वे केवल उन लोगों के काम थे, जो मनोवैज्ञानिक रोगों का इलाज करत हैं।

साहित्य में अन्तर्मुखी यात्रा का प्रवर्तन स्वयं साहित्यकों ने किया था और इसके कारण भी मनोवैज्ञानिक न होकर साहित्यिक थे। रोमांसवादी कवि भावना, राग और कल्पना के कवि थे, अतएव, स्वभावतः ही, भावनाओं के मूल तक जान के लिए वे कल्पना के सहारे चेतन मन के परे भी भ्रमिका करत थे। बुद्धिजन अतिचितन के कारण सबुद्धि हो जाती है, आदमी उस लोक की भांजी लेन लगता है, जो बुद्धि की सीमा के पार है, जो कदाचित् अचेतन अथवा अवचेतन से संबद्ध है। इस लोक का सकेत बलासिक युग के भी कोई-कोई कवि देते रहते थे, किन्तु उम युग में यह सकेत सुस्पष्ट होता था। जो सकेत सुस्पष्ट नहीं बनाये जा सकने थे, उनके कथन का रिवाज साहित्य में नहीं था। किन्तु, रोमांटिक युग में आ कर धुंधले सकेतों का भी जादू होने लगा था, यत्कि इस धुंधलेपन के कारण कवि के गभीर्य की कुछ अधिक ही प्रशंसा की जाती थी। प्रतीकवादियों में आ कर यह गुण और बुद्धि पा गया। रोमांटिक कवि जिस लोक का सकेत दूर से देत थे, प्रतीकवादी कलाकार उसी लोक को अपने विहार की प्रमुख भूमि समझने लगा। शुद्धवादी आन्दोलन का हरएक कदम काव्य के विनिष्टीकरण की ओर पड़नेवाला कदम रहा है। प्रतीकवादियों का भी प्रयास इसी विनिष्टीकरण की ओर था।

कविता की अन्तर्मुखी यात्रा को समर्थन समवालीन वस्तुवाद या प्रवृत्तवाद में भी मिला। प्रवृत्तवादियों का उद्देश्य मनुष्य का अध्ययन काफी बढोत्ता के साथ करना था। ये नैतिकता व रस्म-रिवाजों को मनुष्य का ऊपरी गोल समझते थे और अध्ययन के उन मूल प्रवृत्तियाँ और आवेगों का करना चाहते थे, जो मनुष्य के आचरण की अमली प्रेरणा हैं। प्रवृत्तवादी कलाकार मनुष्य के भीतर छिपे जीव का जितना ही अध्ययन करने गये, मनुष्य के अन्दरनेतन की प्रवृत्तियाँ उतनी ही अधी दिशाया देने लगी, उससे आवेग उनमें ही अदमनीय दिशाया देने लगे। म आवेग और ये प्रवृत्तियाँ केवल अधी और धूमिल ही नहीं थी, यत्कि ये मट्टी भी थी, और उनकी मूल निराएँ बुद्धि में नहीं, लह और माग में मट्टी थी। वस्तुवादी की इस दुनिया से प्रतीकवादियों की दुनिया का मत था, क्योंकि प्रतीकवादियों का समार प्रभावों, मनोदन्ताओं और स्वप्नों का नसार था तथा

चार ओर पीछाओ के बोझ के नीचे गान करती है। कानून को मैं नहीं जानता। मेरे भीतर नैतिक विचार नहीं हैं। मैं जानवर हूँ। तुम गलती कर रहे हो।”

“मुझे इन्द्रधनुष का शाप लगा है। कर्म जीवन नहीं है। वह शक्ति के अपव्यय का एक साधन मात्र है जो आदमी को कमजोर बनाता है। और नैतिकता दिमागी कमजोरी का नाम है।”

शुद्ध कविता की खोज के सिलसिले में जो बात हमें दिखायी पड़ी है, वह यह है कि धिपय उतना अपेक्षणीय नहीं है, जितना शुद्धतावादी लोग उसे बताना चाहते हैं। यही नहीं, समकालीन जीवन उनके भीतर भी खलवली पैदा कर सकता है, जो शुद्धता की उपासना में लगे हुए है अथवा जिन्होंने यह विश्वास कर लिया है कि साहित्य जीवन से मुक्त है। रेम्बू के असबद्ध उद्गार भी, कभी कभी दूर पर, कहीं उम पीछा से संपृक्त मिलते हैं, जिसकी अनुभूति उन्हें समकालीन जीवन में हुई थी।

“बित्री के लिए वह बीज, जिसे यहूदियों ने नहीं वैचा है, जिसके मजे अमीर और अपराधी नहीं उठा सके हैं, जिसे घातक प्रेम और जनता की नारकीय सच्चाई नहीं जानती, जिसे समय और विज्ञान पहचानते भी नहीं हैं।”

‘ फिर से अस्तित्व में आयी हुई आवाजें, मृगे और वाद्यबृन्द की शक्तियाँ, जो सहली बनकर जगी है और उन शक्तियों के उपयोग की विधि, इन्द्रियों की मुक्ति का अद्वितीय अवसर।’

“बित्री के लिए बशकीमती जिस्म, जो न तो किसी जाति का है, न दुनिया का, न औरत का, न मर्द का। कदम-कदम पर बढनेवाला कोप। उन हीरो की बित्री जिन पर नियंत्रण नहीं है।’

‘ बित्री के लिए अराजकता, जिसे जनता खरीदेगी, जो सड़क में आकर अपने को धड़ा समझ रहे हैं, उनके लिए अदमनीय सतोष, और उनके लिए खौफनाक मौत जो प्रेमी और वफादार है।’

“बित्री के लिए जिस्म, आवाजें, अपार धन, जो आगे और नहीं बिकेगा। बेचनेवालों का माल अभी खत्म नहीं हुआ है और मुसाफिरो को तुरन्त रोकड़ मिलान की भी कोई जरूरत नहीं है।”

अर्थ और सुसबद्धता को तनाश में रहने वाले लोग रेम्बू से हमेशा निराश हुए हैं और आगे भी निराश होंगे। किन्तु रेम्बू की भुट्टी भर कविताओं से जो चिन्तन-गारियाँ छिटकी, वे अनेक स्थानों पर आज भी ज्वाला बनकर जल रही हैं। रेम्बू की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि परम्परा के टूटन की आवाज उन्हें सबसे पहले सुनायी पड़ी थी और आगामी पीढ़ियों को इसकी सूचना उन्होंने इस आत्म विश्वास से प्रदान की, मानो, वे १८-२० साल के लड़के नहीं, कला के अवतारी पुरुष रहे हों।

चार और पीढाओं के बोझ के नीचे गान करती है। कानून को मैं नहीं जानता। मेरे भीतर नैतिक विचार नहीं हैं। मैं जानवर हूँ। तुम गलती कर रहे हो।”

“मुझे द्रव्यधनुष का शाप लगा है। कर्म जीवन नहीं है। वह शक्ति के अपव्यय का एक साधन मात्र है जो आदमी को कमजोर बनाता है। और नैतिकता दिमागी कमजोरी का नाम है।”

शुद्ध कविता की खोज के सिलसिले में जो बात हमें दिखायी पड़ी है, वह यह है कि विषय उसना उपेक्षणीय नहीं है, जितना शुद्धतावादी लोग उसे बताना चाहते हैं। यही नहीं, समकालीन जीवन उनके भीतर भी खलबली पैदा कर सकता है, जो शुद्धता की उपासना में लगे हुए हैं अथवा जिन्होंने यह विश्वास कर लिया है कि साहित्य जीवन से मुक्त है। रेम्बू के असबद्ध उद्गार भी, कभी कभी दूर पर, कहीं उस पीढा से संपृक्त मिलते हैं, जिसकी अनुभूति उन्हें समकालीन जीवन में हुई थी।

“बित्री के लिए वह चीज, जिसे यूहूदियों ने नहीं बेचा है, जिसके मजे अमीर और अपराधी नहीं उठा सके हैं, जिसे घातक प्रेम और जनता की नारकीय सबाई नहीं जानती, जिसे समय और विज्ञान पहचानते भी नहीं हैं।”

“फिर से अस्तित्व में आयी हुई आवाजें, भूँगे और घातक-द की शक्तियाँ, जो सृष्टी बनकर जगी हैं और उन शक्तियों के उपयोग की विधि, इन्द्रियों की मुक्ति का अद्वितीय अवसर।”

“बित्री के लिए वेशकीमती जिस्म, जो न तो किसी जाति का है, न दुनिया का, न औरत का, न मर्द का। कदम कदम पर बढ़नेवाला कोप। उन हीरो की बित्री जिन पर नियन्त्रण नहीं है”।

“बित्री के लिए अराजकता, जिसे जनता खरीदेगी, जो शोक में आकर अपने को बड़ा समझ रहे हैं, उनके लिए अदमनीय सतोष, और उनके लिए खीफनाक मौत, जो प्रेमी और वफादार है।”

“बित्री के लिए जिस्म, आवाजें, अपार धन, जो आगे और नहीं बिकेगा। बेचनेवालों का माल अभी खरम नहीं हुआ है और मुसाफिरो को तुरन्त रोकड़ मिलाने की भी कोई जरूरत नहीं है।”

अर्थ और सुसंबद्धता की तलाश में रहने वाले लोग रेम्बू से हमेशा निराश हुए हैं और आगे भी निराश होंगे। किन्तु, रेम्बू की मुट्ठी भर कविताओं से जो चिन्तन-गारियाँ छिटकी, वे अनेक स्थानों पर आज भी ज्वाला बनकर जल रही हैं। रेम्बू की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि परम्परा के टूटने की आवाज उन्हें सबसे पहले सुनायी पड़ी थी और आगाधी पीढियों को इसकी सूचना उन्होंने इस आत्म-विश्वास से प्रदान की, मानो, वे १८-२० साल के बच्चे नहीं, बल्कि के अघतारी पुरुष रहे हों।

६ अन्तर्मुखी यात्रा का दंड

वोदलेयर, मलामे और रेम्बू ने साहित्य में जिस आन्दोलन का प्रवर्तन किया, वह अन्तर्मुखी यात्रा का आन्दोलन था और यह आन्दोलन उन्होंने फ्रायड के अनुसंधानों से प्रेरित हो कर नहीं उठाया था। फ्रायड उस समय वहीं भी नहीं थे। सन् १९१४-१५ तक भी साहित्य पर फ्रायड का कोई प्रभाव नहीं पड़ा था। वे केवल उन लोगों के काम के थे, जो मनोवैज्ञानिक रोगों का इलाज करते हैं।

साहित्य में अन्तर्मुखी यात्रा का प्रवर्तन स्वयं साहित्यकों ने किया था और इसके कारण भी मनोवैज्ञानिक न होकर साहित्यिक थे। रोमांसवादी कवि भावना, राग और कल्पना के कवि थे, अतएव, स्वभावतः ही, भावनाओं के मूल तक जाने के लिए वे कल्पना के सहारे चेतन मन के परे भी झाँका करते थे। बुद्धि जब अतिचेतन के कारण सबुद्धि हो जाती है, आदमी उस लोक की भाँकी लेने लगता है, जो बुद्धि की सीमा के पार है, जो कदाचित् अचेतन अथवा अवचेतन से सम्बद्ध है। इस लोक का सबेते बलासिक युग के भी कोई-कोई कवि देते रहे थे, किन्तु, उस युग में यह सबेते सुस्पष्ट होता था। जो सबेते सुस्पष्ट नहीं बनाये जा सकते थे, उनके कथन का रिवाज साहित्य में नहीं था। किन्तु, रोमांटिक युग में आ कर धुंधले सबेते का भी आदर होने लगा था, बल्कि इस धुंधलेपन के कारण कवि के गभीर की कुछ अधिक ही प्रशंसा की जाती थी। प्रतीकवादियों में आ कर यह गुण और बृद्धि पा गया। रोमांटिक कवि जिस लोक का सबेते दूर से देते थे, प्रतीकवादी कलाकार उसी लोक को अपने विहार की प्रमुख भूमि समझने लगे। शुद्धतावादी आन्दोलन का हर एक कदम काव्य के विशिष्टीकरण की ओर पड़नेवाला कदम रहा है। प्रतीकवादियों का भी प्रयास इसी विशिष्टीकरण की ओर था।

कविता की अन्तर्मुखी यात्रा को समर्थन समकालीन वस्तुवाद या प्रकृतवाद से भी मिला। प्रकृतवादियों का उद्देश्य मनुष्य का अध्ययन काफी कठोरता के साथ करना था। वे नैतिकता के रस्म-रिवाजों को मनुष्य का ऊपरी खोल समझते थे और अध्ययन के उन मूल प्रवृत्तियों और आवेगों का करना चाहते थे, जो मनुष्य के आचरण की असली प्रेरणा हैं। प्रकृतवादी कलाकार मनुष्य के भीतर छिपे जीव का जितना ही अध्ययन करने गये, मनुष्य के अन्तर्चेतन की प्रवृत्तियाँ उतनी ही अधी दिशायी देने लगी, उसके आवेग उतने ही अदमनीय दिशायी देने लगे। ये आवेग और ये प्रवृत्तियाँ केवल अधी और धूमिल ही नहीं थीं, बल्कि वे खट्टी भी थीं, और उनकी मूल-शिराएँ बुद्धि में नहीं, सह और मांस में गड़ी थीं। वस्तुवादों की इस दुनिया से प्रतीकवादियों की दुनिया का मेल था, क्योंकि प्रतीकवादियों का समार प्रभावों, मनोदशाओं और स्वप्नों का समार था तथा

इस ससार में बुद्धि की प्रमुखता नहीं थी।

इस समय प्रतीकवादी और वस्तुवादी कलाकार जिस दिशा की ओर जा रहे थे, उसका समर्थन बसों के दार्शनिक सिद्धान्त ने भी किया। पहले के दार्शनिक बुद्धि को अपनी मार्गदर्शिका मानते आये थे। बसों ने कहा, मनुष्य का व्यक्तित्व बुद्धि से नहीं, संशुद्धि से समझा जा सकता है, वह तर्क से नहीं, भावना से चालित होता है। हमारी अनुभूतियों की जड़ें चेतन मन में नहीं होतीं, वे अवचेतन से लगी हैं। अतएव, कोरी बुद्धि उनका पता पाने में असमर्थ है।

फ्रायड से प्रभावित होने के पूर्व प्राउस्ट बसों से प्रभावित हुए थे। कहते हैं, उनके सोलह जित्दो वाले विशाल उपन्यास की शैली मनोवैज्ञानिक शैली है। उपन्यास में आनेवाली, एक के बाद दूसरी, घटनाओं को उन्होंने अलग-अलग प्रतीकवादी क्षीपकों के अधीन सजाया है और पूरे उपन्यास की सबद्धता काफी सामंजस्यपूर्ण नहीं है। यह बदाचित् उस शैली का पूर्वाभास है, जिसका पूर्ण विकास हम जेम्स जवायस के उपन्यासों में देखते हैं। जवायस उस शैली के प्रवर्तक माने जाते हैं, जिसे चेतना-प्रवाह (स्ट्रीम-ऑफ्-कांससनेस) की शैली कहा जाता है। लगता है, इस चेतना-प्रवाह शैली के बीज प्राउस्ट के ही उपन्यास में थे। प्राउस्ट की विशेषता यह है कि मनुष्य के आचरण को प्रेरित करने वाली भावनाओं का पता लगाते हुए वे उसके अन्तर्मन के भीतर बहुत दूर तक उतर जाते हैं, जहाँ अधिकार है, कुरूपता है, मनुष्य की पाशविक इच्छाएँ किलोल करती हैं और जहाँ पहुँच कर चेतन मन को अपनी असमर्थता पर निराशा होती है, मनुष्य को अपने ऊपर ग्लानि होती है।

साहित्य के अन्तर्मुखी प्रयोग और मनोविज्ञान के अन्तर्भेदी अनुसन्धान में जिस सत्य का पता चला है, वह सुखदायी नहीं है। आदमी के भीतर जितनी ही मुदाई की गयी है, उतनी ही उससे दुर्गन्ध पैदा हुई है। आदमी जब ताक गोपो-तोपो की नीति पर चलता था, तभी तक वह सुखी था। जब से उसने अपने मन का पर्दा उधार दिया, वह चिंतित और विषण्ण हो गया है। आग से खेलने का अधिकार वैसे तो बहुत बड़ा अधिकार है, मगर, जो आग से खेलता है, उसे जलना भी पड़ता है। कला जीवन से जन्म लेती है, मगर वह जीवन को बनाती और दिगाडती भी है। प्रवृत्तवाद ने जब मनुष्य को यह बताया कि तू अब भी जीव-धारी है, तू अब भी पशु है, तब मनुष्य में यह घबराहट नहीं जगी कि वह पशुता से ऊपर उठकर, अमली मानो में, मनुष्य बनने का प्रयास करे। बल्कि, अपने स्वल्पों को स्वाभाविक मान कर अपने नियन्त्रण की लगाम कुछ और ढीली कर दो। विज्ञान का प्रभाव सर्वत्र एक ही रूप में पड़ रहा है। उससे हमारे ज्ञान में वृद्धि होती है, मगर, आचरण में सुधार नहीं होता। उससे हमारी शक्ति बढ़ती है, लेकिन, उस शक्ति के दुरुपयोग का खोम हममें क्षीण नहीं होता। धर्म, नैतिकता

तथा जीवन-सवधी दृष्टिबोध शायद उतने उपेक्षणीय नहीं हैं, जितने साहित्य में वे अब माने जा रहे हैं।

यह सत्र साहित्य में क्यों हुआ, इसे ठीक से समझ सकना बड़ा ही कठिन कार्य है। रोमांटिक युग तक साहित्य के भीतर, कहीं न कहीं, यह मान्यता मौजूद थी कि सौन्दर्य का सेवन वही तक उचित है, जहाँ तक स्वास्थ्य पर उसका दुष्प्रभाव नहीं पड़ता हो। किन्तु रोमांसवादी युग के बाद साहित्य में मानवता के स्वास्थ्य की चिंता क्षीण होने लगी और यह ध्येय खुल कर मान लिया गया कि नये सौन्दर्य की खोज में कलाकार को कहीं भी जाने का नैसर्गिक अधिकार है। बोदलेयर ने लिखा था कि नवीनता की तलाश में हम स्वर्ग में घूमने, नरक में डूबने और अज्ञात में भटकने को तैयार हैं।

That we would roam through Heaven, descend to Hell,
Deep in the unknown to find something New

सब से कविता दिनों-दिन अज्ञात मन के स्वर्ग और नरक में, अधिक से अधिक दूर तक, डूबती रही है, यद्यपि स्वर्ग रिल्के और इलियट का है, जो अपेक्षाकृत रक्तहीन हैं और नरक उनका है, जो 'रह को खाबीदा' और 'बदन को वेदार' करके भसार में यश लूट रहे हैं, बल्कि कई तो 'नोबुस-प्राइज-सीरियेट' कहला रहे हैं।

मार्क्सवादी विद्वानों की राय है कि साहित्य हमेशा समाज के अनुसार बदला करता है और इसमें सन्देह नहीं कि साहित्य को समझने में यह सिद्धान्त बहुधा हमारी सहायता करता है। किन्तु बोदलेयर, रेम्बू, मलार्मे आदि का आविर्भाव क्या हुआ, यह रहस्य समाज की पृष्ठभूमि पर पूरी तरह नहीं खुलता। सबसे बड़ी सामाजिक घटना तो यह थी कि सन् १८४८ ई० में पेरिस में समाजवादी क्रान्ति हुई थी। इसका स्वाभाविक प्रभाव यह होना चाहिए था कि कवि समाज की आर जोर से मुड़ जाते। लेकिन परिणाम इसके ठीक प्रतिकूल हुआ। कविगण समाज में और भी दूर चले गये।

यदि विज्ञान की दृष्टि से देखें तो धरती सृष्टि का केन्द्र नहीं है, यह ज्ञान कोपरनिकस के समय से आ रहा था। हाँ, उन्नीसवीं सदी में दो घटनाएँ ऐसी अवश्य घटी, जिनका प्रभाव युग की पूरी विचारधारा पर पड़ सकता था। पहली घटना यह थी कि डार्विन ने आदमी पर यह इलजाम लगाया कि वह बन्दर की सन्तान है। और दूसरी बड़ी घटना यह थी कि फ्रायड ने मनुष्य को यह बताया कि तुम्हारा अहम् (ईगा) अपने घर में भी स्वतंत्र नहीं है। वह उन घटनाओं की अवरोध मूचनाओं से चालित होता है, जो तुम्हारे भीतर के देशों में अज्ञात रूप से घटित हो रही हैं।

साहित्य पर फ्रायड का प्रभाव उन्नीसवीं सदी में नहीं पड़ा था। लेकिन,

प्रवृत्तवादी उपन्यासकार जिस दृष्टि से मनुष्य के आभ्यन्तर रूपों का अध्ययन कर रहे थे, उसका प्रभाव कवियों पर भी पड़ा होगा। लेकिन यह प्रभाव इतना अनिष्टकारी क्यों हुआ कि कविगण समाज से दूर चले गये? प्रवृत्तवादी उपन्यासकार तो अपने पाठकों को ध्यान में रखकर लिखते थे। फिर कवियों ने ही अपने श्रोताओं की उपेक्षा क्यों की?

यूरोप के कई आलोचकों का अनुमान है कि रोमांटिक कविता अभिजातीय भावना की कविता थी। वैसे कविता लिखकर कवि समाज के अग्रणी सभी तक रह सकते थे, जब तक अभिजात्य का आदर और प्रभाव था। किन्तु जैसे-जैसे औद्योगिक क्रान्ति का प्रसार हुआ, समाज में सब कुछ सुड़ककर जनसाधारण की ओर जाने लगा तथा जिस ऊँचाई पर पहले जमींदार घरानों के शिष्ट और सभ्रान्त लोग अवस्थित थे, उस पर, धन के बल से, व्यापारी वर्ग पहुँचने लगा। अब कवियों के सामने दो ही मार्ग थे। या तो वे अपनी ऊँचाई से उतरकर जनसाधारण के बीच आये अथवा व्यापारियों को अपना श्रोता समझे, जिनके भीतर अभी शिष्ट रुचि का विकास नहीं हुआ था। किन्तु, कवि ने इन दोनों में से कोई भी रास्ता पसन्द नहीं किया। जनसाधारण के बीच जा कर वह अपना अभिजात्य गंवाना नहीं चाहता था, न वह उन्हें अपने समकक्ष समझने को तैयार था, जो केवल धन के बल पर समाज में आदरणीय बनते जा रहे थे।

जैसे-जैसे समाज साधारणता से आश्रान्त होने लगा, वैसे ही वैसे, कवि अपने को और भी अभिजातीय समझने लगे। उनकी गजदत की मीनार कुछ और ऊँची हो गयी। अपनी रचना के विषय के लिए उन्होंने समाज की ओर देखना छोड़ दिया और ध्यान उनका प्रत्येक विषय के एस पहलू पर जाने लगा, जिससे कला और कारीगरी में चमत्कार पैदा किया जा सकता था, जीवन से भले ही वह दूर अथवा असम्प्रदृष्ट हो। शैली उन्होंने एक खोज निकाली थी। विषय का महत्त्व उनके लिए उतना ही रह गया जितना कमीज टाँगने के लिए खूँटी का होता है। धीरे-धीरे वे इस सिद्धान्त पर पहुँच गये कि सामान्य मानवीय चेष्टाओं की उपेक्षा करके हमें सौन्दर्य का एक नया लोभ, भाषा और शब्द से, तैयार करना चाहिए, जो जनता के कर्म-लोक से थोड़ा हो। कवियों में जब यह शक्ति नहीं रही कि बदलते हुए समाज में अपने नैतिक-विचारक-पद को अक्षुण्ण रख सकें, तब उन्होंने ठान लिया कि हम जादूगर बनकर समाज के मस्तक पर रहेंगे। मलामे, वलेंत, रेम्बू और सफूर्ज भाषा और शब्दों की इसी जादूगरी को कविता का पर्याय समझते थे।

उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्ध में केवल वे ही साहित्यकार नहीं हुए, जो 'कला के लिए कला' वाले सिद्धान्त में विश्वास करते थे अथवा शैली पर जिनका विषय की अपेक्षा अधिक मोह था। इस काल में इंग्लैंड में मैथ्यू आर्ब्राल्ड का जन्म हुआ था, जो कविता को समाज की आलोचना बनाना चाहते थे, जो यह मानते थे कि

कविता की रोड शैली नहीं, विचार है। इसी काल में टालस्टाय हुए, जो कला को नैतिकता के वृत्त से बाहर जाने देने को तैयार नहीं थे। और इसी युग में बर्नार्ड शा का भी जन्म हुआ, जिन्होंने अपने साहित्य में विचारों के आगे भावों को कभी कोई स्थान नहीं दिया। किन्तु, लगता है, ये महापुरुष परंपरा की सेना के सेनापति थे। उनकी ऊंचाई बहुत बड़ी और उनका आकार विशाल है, किन्तु, वे उस समय घटित होनेवाली कलात्मक क्रान्तियों के प्रतिनिधि नहीं हैं। क्रान्ति उस धारा के खिलाफ आयी थी, जिस धारा ने टालस्टाय, आर्नाल्ड और बर्नार्ड शा को जन्म दिया था। क्रान्ति की इस धारा के असली प्रतिनिधि प्राउस्ट, प्लाउवेयर, इब्सेन, जोला और मोरसे थे।

बोदलेयर के साथ साहित्य में जो क्रान्ति उठी, उसका मुख्य उद्देश्य नवीनता की खोज, सौन्दर्य की रचना और आनन्द का उपभोग था। नैतिकता मूलतः आनन्द में बाधक थी, अतएव, कलाकारों ने प्रचलित नैतिक रिवाजों को मानने से इन्कार कर दिया। वे अपरिचित और अच्छे सौन्दर्य की सृष्टि करना चाहते थे, अतएव, उन्होंने उन सभी विषयों से मुँह मोड़ लिया, जो साहित्य के परिचित विषय रह गये थे। कवियों में से कुछ ने तो शारीरिक सौन्दर्य को प्रमुखता दी और कविताओं में वे चित्रकारी करने लगे और कुछ ने काव्य के भीतर चित्तन को प्रतिष्ठित करना आरम्भ किया। यह चित्तन विचारों की स्थापना के लिए नहीं था, क्योंकि विचार कविता से निष्कासित किये जा रहे थे, प्रत्युत वह चित्तन भावों के साथ लिपटी सूक्ष्म छायाओं के सधान के निमित्त था, उसका ध्येय अनुभूतियों के साथ लिपटी उन झकारों को पकड़ना था, जो ध्वनि और सकेत के सिवा अन्य किसी भी पद से पकड़ी नहीं जा सकती।

भावों और विचारों के बीच कठोरता से विभाजन करने की जो प्रथा चली, उससे कविता दिनों दिन अधिक अमूर्त होने लगी। विचार खूँटे में समान होते हैं। उनसे बँधा कवि उतनी ही दूर तक जा सकता है, जितनी लम्बी जजीर का उसने प्रबन्ध किया हो। किन्तु, भावना हवा में तैरनेवाली चीज है। केवल भावना के बल पर चलनेवाला अनुप्य कहाँ से कहाँ पहुँचेगा, इसका कोई ठिकाना नहीं है। नवीन दर्शन में 'एबर्सडिटी' का सिद्धान्त कदाचित् विचार और भावना के बीच इसी अति विभाजन से उत्पन्न हुआ है और कविता जो उतनी अधिक बौद्धिक हो गयी, उसका भी कारण यही है कि विचारों के त्याग के बाद कविता के भीतर जो जगह खाली हुई, उसे भरने को कवियों को अत्यन्त कठोर चित्तन करना पड़ा है।

जिस पस्ती और घोर नैराश्य के स्वर आज के बौद्धिक और श्रद्धा युवकों के मुख से सुनायी देते हैं, उनसे मिलते-जुलते स्वर उन्नीसवीं सदी में भी सुनायी पड़े थे। अपने एक मित्र को पत्र लिखते हुए इब्सेन ने लिखा था कि 'कभी-कभी

मानवता का सारा इतिहास मुझे ऐसा दिखायी देता है, भ्रानो, भरा जहाज बीच समुद्र में डूब रहा हो। ऐसी अवस्था में दूसरों के बचाने की बात नहीं उठती। असली चिन्ता यही होती है कि हम बचते हैं या नहीं।" इसी प्रकार एक अन्य लेखक हरमैन कोनरेडी ने लिखा था, "हमारे युग की मृत्यु हो गयी। महापुरुषों का समय समाप्त हो गया। हम सब के सब बर्मीने और छोटे लोग हैं। हम जो कुछ करते हैं स्वायं से करते हैं, किसी योजना के अधीन करते हैं और हमारी आत्मा हर समय कामिनी और कचन के लिए तड़पती रहती है।"

नैतिकता का अधन तोड़ने में मजा तो है, मगर, जब उसका पुफल सामने आता है, क्रान्तिकारी दर्शन उससे हमारी रक्षा नहीं कर सकता। नीत्से ने बड़ी वीरता से पोषणा की थी कि ईश्वर की मृत्यु हो गयी। किन्तु, बाद की चिन्तित होकर उन्होंने भी कहा था कि "ईश्वर की मृत्यु उस हस्ती की मौत है, जो सत्तार में सबसे बड़ी और सबसे पवित्र थी। मगर, इस घटना की महत्ता हम नहीं समझ रहे हैं, क्योंकि उसकी तुलना में हमारा कद बहुत छोटा है। इस घटना को बराबरी हम तभी कर सकते हैं, यदि हम सब के सब ईश्वर बन जायें।"

जब तक जीवन साहित्य का ध्येय था, साहित्यिकों में निराशा की मात्रा न्यून, आशा और उमम का भाव अधिक था। किन्तु, जीवन से मूल मोड़ते ही उनकी समस्या विकराल हो उठी। अब वे अपना सारा अमत्कार शब्दों के प्रयोग में दिखलाने लगे, अरूप भावों को रूपायित करने में प्रदर्शित करने लगे। भाषा या तो उनका साध्य बन गयी अथवा उसका प्रयोग वे अतल में डूबी भावनाओं को पकड़ने के लिए करने लगे, जैसे भगद को कुएं में डाल कर खोयी हुई बाल्टी निकाली जाती है। मलार्म, वल्लेन, रेम्बु, नीत्से और कार्ल क्रीस को पठते समय यह स्पष्ट भासित होता है कि जिस वास्तविकता को अभिव्यक्त करने का ये कलाकार प्रयास कर रहे हैं, वह शब्दों से भागती है, भाषा में आने से इन्कार करती है। किन्तु, तब भी ये कवि अपनी कल्पना को तानते हैं, अपने दिमाग पर जोर डालते हैं और अपनी शक्ति को वहां तक खींचते हैं, जहां उसके टूट जाने का खतरा हो सकता है। इन कवियों में जो असबद्धता दिखायी देती है, उसका भी एक कारण यही है कि इस रस्साकसी में भाषा चरमरा कर टूट गयी और पूर्वापर सम्बन्ध की कड़ियाँ विलुप्त हो गयी।

यदि बात यही तक रुकती, तो वह उतनी दुःखदायी नहीं होती। किन्तु, भाषा के साथ-साथ अनेक कवि खुद टूट गये, उनकी चेतना विलुप्त हो गयी अथवा उसमें दरारें पड़ गयीं, जिसके कारण उनमें से अनेक को जीवन भर कष्ट भोगना पड़ा।

जर्मन कवि होल्डरलिन पागल हो गये थे। डाक्टरों ने कहा था, वे केवल तीन वर्ष और जियेंगे, किन्तु, पागलपन के साथ उन्हें ३६ वर्ष जीना पड़ा।

फ्रांसीसी कवि जेरार् द नेर्वाल को उन्माद की बीमारी हो गयी और उसी

अवस्था में उन्होंने आत्मघात किया।

चित्रकार दान ग्राग भी पागल हो गये थे और उसी अवस्था में उनकी मृत्यु हुई।

नीत्से सारे जीवन अर्ध विक्षिप्तता से ग्रस्त रहे।

योदसेयर जीवन भर दरिद्रता, कर्ज, रोग और सोक से घिरे रहे। हूल वाल्टन ने उनके एक फोटो का उल्लेख किया है, जिसमें वे सनकी दिखायी देते हैं तथा जिसमें उनकी आकृति कड़वाहट और निराशा से भरी हुई है।

संसार के इतिहास में कविता के लिए रोटी, वस्त्र, भवन और परिवार के सुखों से वंचित रहनेवाले लोग बहुत हुए थे। किन्तु, उन्नीसवीं सदी में आकर कला की लैची चढ़ाई के पार करने की कोशिश में कलाकारों ने अपनी चेतना का बलिदान दिया, अपनी कोत्ति की कुर्वानी दी, अपने जीवन का अपने ही हाथों अन्त कर डाला।

मन की दुनिया जहाँ तक छानी हुई है, वही तक सीमित रहनेवाले कलाकार मुखी और सकुशल रहते हैं। किन्तु, मन की जो गलियाँ अनुसंधानित और अन्ध-कारपूर्ण हैं, उनके भीतर घँसनेवाले कलाकार का वही हाल होता है, जो कभी-कभी मोती खोजनेवाले गोताखोरों का होता है अथवा जो हाल पहले उन नाविकों का होता था, जो धरती के अज्ञात भागों का पता लगाने के लिए अपरिचित दिशाओं में निकल पड़ते थे। जो भी चितक संसार को परिचित से उठा कर सर्वथा अपरिचित धरातल पर ले जाना चाहता है, उसे इस अमानवीय कर्म का मूल्य चुकाना ही पड़ता है और जो चितक कई पीढ़ियों का काम एक ही पीढ़ी में पूरा करना चाहता है, उसे यह मूल्य कुछ अधिक चुकाना पड़ता है।

मानव-मन के निगूढ़ अन्तराल में छिपी जिस नयी वास्तविकता को काबू में लाने के लिए इन कलाकारों ने भाषा के साथ बलात्कार किया, अपनी चेतना पर घातक धार भेले और अपने प्राणों का उत्सर्ग किया, वह वास्तविकता बीसवीं सदी के पूर्व ही साहित्य के अधिकार में आ गयी। कवि और उपन्यास-लेखक, दोनों इस अनुमान पर आगे बढ़े थे कि वास्तविकता का असली रूप मानसिक है, आभ्यन्तरिक है। बीसवीं सदी के मनोवैज्ञानिकों की खोजों ने इस अनुमान को और भी पुष्ट बना दिया। यही नहीं, जब से परमाणु तोड़े गये हैं, तब से विज्ञान भी मानसिकता की ही ओर अग्रसर हो रहा है। सम्भव है, आगे चलकर यह प्रमाणित हो जाय कि जो कुछ हम देख रहे हैं, वह वास्तव में शून्य है, पोला है, कुछ नहीं के भीतर कुछ के होने का आभास है। सृष्टि कोई ठोस वस्तु नहीं, केवल कल्पना है।

विज्ञान की सफलता से भौतिकवादियों का यह विश्वास बढ़ गया था कि चूँकि बाहर का आधिभौतिक जगत् ठोस अणुओं का बना हुआ है, इसलिए, मन

भी आधिभौतिक है और चेतना सूक्ष्म अणुओं की क्रिया का परिणाम है। किन्तु, परमाणु-भजन के बाद पता यह चला कि परमाणु ठोस नहीं हैं, वे मोले हैं। वे ऊर्जा हैं अथवा तरंग हैं। यह घटना संकेत देती है कि विज्ञान में भी हमारी प्रगति मानसिकता की ओर है।

भौतिकवादी लोग यह भी मानते थे कि देश और काल की सत्ताएं अलग-अलग और स्वतंत्र हैं। किन्तु, नयी भौतिकी समझती है कि वात ऐसी नहीं है। देश और काल मिलकर, कहीं न कहीं, एकाकार हैं। उन्हीं एकता से हमारे मन ने, अपनी मुविधा के लिए, देश और काल को तोड़ कर अलग-अलग कर लिया है। यह भी विज्ञान के मानसिकता की ओर गमन करने का ही संकेत है।

भौतिकवादी मानते थे कि शून्य ठोस कणों से पूर्ण है। ये कण विद्युत्, चुम्बक अथवा गुरुत्वाकर्षण से परस्पर खिंचे हुए हैं और यही खिंचाव उनकी गतियों का निर्धारण करता है। किन्तु, सापेक्षवाद का सिद्धान्त अब यह बतलाता है कि विद्युत् और चुम्बक की शक्तियाँ वास्तविक नहीं हैं। वे हमारी अपनी कल्पना के निर्माण हैं। गुरुत्वाकर्षण की शक्ति और मोमेण्टम के सिद्धान्त हमारे मन की रचानाएँ हैं।

ससार अमर केवल यांत्रिक और आधिभौतिक होता, तो विज्ञान की भाषा इंजीनियर और मेकेनिक की भाषा होती, जैसा आज तक होता आया था। मगर, नयी भौतिकी की हर ऊँची बात अब गणित के फॉर्मूलों में कही जा रही है। यह मानसिकता की ओर गमन नहीं तो और क्या है? विज्ञान का हर कदम अब कण से तरंग की ओर उठ रहा है, आधिभौतिकता से मानसिकता की ओर जा रहा है। ब्रह्माण्ड का जो नया चित्र भौतिकी ने खींचा है, उसमें तरंग ही प्रधान है तथा उस तरंग के अवयवों के विषय में हमारी जो धारणा बनी है, वह मानसिक है।

नयी कविता इसी वैज्ञानिक युग की कविता है और उन्नीसवीं सदी के फ्रांसीसी कवि इस श्रेय के अधिकारी हैं कि अपनी सबुद्धि के बल से वास्तविकता के मानसिक अथवा आन्तरिक रूप पर उन्होंने उस समय जोर देना आरम्भ किया, जब विज्ञान निरा यांत्रिक था और ससार को वह यंत्र समझता था। ससार यंत्र तो शायद अब भी है, किन्तु, अब यह नहीं कहा जा सकता कि यह यंत्र ठोस है अथवा उसके भीतर ऐसी घटनाएँ नहीं घटती, जो बुद्धि और यंत्र की पहुँच के पार न हों।

तब भी उन्नीसवीं सदी में ये कवि शका से देखे जाते थे। वेलजाक के साथ एक काल्पनिक वार्तालाप में हाफमैस्थाल ने वेलजाक के मुख से कहसबाया था—

“सुन?—६० ई० के आसपास हम कवियों की मानसिक निक्षिप्तता के दृश्य देखेंगे। उनकी संवेदनशीलता अत्यन्त विह्वल हो उठेगी।

वे ऐसी घड़ियों से गुजरेंगे, जो भयानक निराशा और पस्ती की घड़ियाँ होंगी। तुच्छ से तुच्छ वस्तुओं के भीतर उन्हें बड़े-बड़े प्रतीक दिखायी देंगे और अपनी भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए उन्हें कोई शब्द उपयुक्त नहीं प्रतीत होगा। और इस सब का परिणाम होगा एक सार्वभौम अस्वास्थ्य, जिसमें उच्च वर्ग के युवक और युवतियाँ गिरफ्तार हो जायेंगे।”

इस सार्वभौम अस्वास्थ्य का सारा जहर होल्डरसीन, नेर्वाल, वान गाग, बोदलेयर, मलार्मे, रेम्बू और नीरसे ने सूद पी लिया। अपने उत्तराधिकारियों के पाम भेजने के पूर्व ही उन्होंने इस नयी वास्तविकता पर पूरा अधिकार पा लिया था। अब उस वास्तविकता पर काम करने के लिए किसी भी कवि या कलाकार को पागल होने की जरूरत नहीं होगी।

शुद्ध कविता का इतिहास—२

१. विभिन्न मायाओं की प्रवृत्तियाँ
२. चित्रकला का कविता पर प्रभाव
३. अभिव्यञ्जनावाद

विभिन्न भाषाओं की प्रवृत्तियाँ

जब फ्रांस में बोदलेयर और मलार्म रोमासवाद से निकलकर प्रतीकवाद पर जा पहुँचे थे और रेम्बू की कविताओं में, अज्ञात रूप से, सुररियलिज्म की नींव पड़ रही थी, उस समय अंगरेजों के कवि किसी और घुन में थे। टेनिसन और ब्राउनिंग तो रोमासवाद के ही पिछले छेबे के कवि थे। मारिस और रासेटी जब रोमासवाद से अलग हुए, तब उन्हें इतना ही मालूम था कि कविता को चित्रकला के बहुत समीप होना चाहिए। उनसे बाद स्विनबर्न और आस्कार वाइल्ड का आविर्भाव हुआ। इन कवियों पर बोदलेयर का प्रभाव ऊँर था, लेकिन वे भी प्रतीकवाद की माघना में तत्पर नहीं हुए। उन्होंने फ्रेंच कवियों के प्रयोग से इतनी ही शिक्षा ली कि कविता में उपयोगिता और सोद्देश्यता का होना दोष है। कविता को केवल सुन्दर होना चाहिए और सोन्दर्य-विधान में अगर नैतिकता बाधा डालती हो, तो उसका तिरस्कार करना कवि का धर्म है। और ऐसा मानने में स्विनबर्न और आस्कार वाइल्ड का कोई खास दोष नहीं था। नये प्रयोगों का, सामान्यतः, यही प्रभाव पड़ सकता था कि कविता कविता के लिए लिखी जानी चाहिए। कवि का और कोई उद्देश्य नहीं होता है।

पिछले सौ वर्षों से फ्रांसीसी के कवियों की सबसे बड़ी अभिलाषा यह रही है कि वे ऐसी कविताएँ रचें, जो शुद्ध और निर्मल हो अर्थात् उनमें विचार नहीं, केवल भाव हो, टिप्पणी नहीं, केवल देखने की चाह हो। कविता को नीति और राजनीति से स्वतन्त्र होना चाहिए। उसका आदर इसलिए नहीं होना चाहिए कि वह समाज की रास्ता दिखाती है या मनुष्य को और भी श्रेष्ठ होने की प्रेरणा देती है, बल्कि, इसलिए कि वह वस्तुओं के भीतर छिपी विलक्षणता का उद्घाटन करती है, मनुष्य की चेतना को चौकाने का काम करती है और अरूप के सधान में भाषा को नियोजित करके उसकी शक्ति को बढ़ाती है। कविता केवल कविता के लिए है। उसे अपने लिए जीना चाहिए और अपनी ही शक्ति से जीना चाहिए। कविता जब दर्शन वधारती है, तब वह अपने बल से कम, दर्शन के बल से अधिक जीती है। जब वह राजनीति को अपना उद्देश्य बनाती है, तब उसकी लोकप्रियता का कारण कवित्व कम, राजनीति अधिक होती है। और जब वह अपना सम्बन्ध धर्म से जोड़ती है, तब उसका प्रभाव कवित्व के कारण कम, धर्म के कारण अधिक

कलता है। अतएव, कविता की सच्ची शक्ति की परख सभी समभव है जब वह धर्म, दर्शन, राजनीति और नैतिकता से मुक्त होकर अपना सारा प्रभाव अपनी शक्ति से उत्पन्न करे।

यह अत्यन्त गहन अर्थ में निर्वासन की कविता थी; अपने देश से निर्वासन की कविता; अपने काल से निर्वासन की कविता, युग के विचारों से निर्वासन की कविता; यहाँ तक कि, अन्त में, वह अर्थों से भी निर्वासन की कविता बन गयी। कविता का यह ध्येय कैसे प्राप्त हो, इस प्रश्न को लेकर गहन, कठोर, भयानक चिन्तन आरम्भ हुआ, जो फ्रांस में पिछले एक सौ वर्षों से चलता रहा है। इस गभीर चिन्तन का एक परिणाम यह हुआ कि मनोविज्ञान और अध्यात्म शास्त्र की अनेक समस्याएँ कविता की समस्या बन गयी और जहाँ कवित्व को लहराना चाहिए था, वहाँ निगूढ़ चिन्तन की लहरें उठने लगी। जहाँ तक जीवन था, वहाँ तक उपयोगिता की गंध भरी थी और, मिथ्यान्त के स्तर पर, कवियों ने प्रतिज्ञा कर ली थी कि वे कविता को इस गंध की महक भी नहीं लगने देंगे। निदान, कविता उस लोक की ओर उड़ी, जो मानव-बुद्धि की रेखा के पार है। इस क्रम में पहले तो वह मनुष्य को मानवोत्तर शक्तियों से जोड़ने का प्रयास करने लगी, पीछे वह अवचेतन और अचेतन के अंधकार में प्रविष्ट हो गयी, जो सुररियलिस्टों का अत्यन्त आकर्षक क्षेत्र है। जाग्रत बुद्धि की सीमा के परे जो धुँधला, अरूप देश दिखायी पड़ा, कविगण उसकी ओर धीरे-धीरे से बढ़े। किन्तु, यह लोक जितना ही अच्छा और नवीन था, उतना ही वह खतरनाक भी साबित हुआ। जरार द नेवाल ने इस धुँधली भूमि की ओर पहला इशारा किया था और उसके बाद के प्रायः सभी महाकवि उस भूमि में प्रवेश करने को लालायित रहे हैं। किन्तु, इस प्रयास से कविता में जितना अच्छा सौन्दर्य उभरा है, उससे कविता की कई गुनी अधिक क्षति सामान्य पाठकों के बीच हुई है।

१. जर्मन भाषा की प्रवृत्ति

फ्रांस में शुद्ध कवित्व की जो प्रवृत्ति दिखायी पड़ी, उसका आभास जर्मनी में पहले-पहल नीत्से (१८४४-१९००) ने दिया था। नीत्से जर्मन रोमांटिकों की ठीक पीठ पर आये थे जिनमें होल्डरलीन (१७७०-१८४३), नोवालिज (१७७२-१८०१) और हाइने (१७९७-१८५६) प्रधान थे। वैसे, गेटे (१७४९-१८३२) की भी गिनती रोमांटिकों में ही की जानी चाहिए, किन्तु, जर्मनी में उनकी शैली को क्लासिक मानने का रिवाज है। गेटे ने जिस शैली का आविष्कार या निर्माण किया था, उसमें कुछ दिनों तक ताजगी बनी रही, किन्तु, धीरे-धीरे वह अलकरण की वस्तु हो गयी। इस शैली से काव्यरसिकों को जो विरचित हो रही थी, उसका प्रमाण पहले-पहल मेयर (१८२५-१८६८) में मिला, जिनकी लिरिक का

या यों कहे कि एक प्रकार का काव्यात्मक अस्तित्ववाद उनका सिद्धान्त बन गया। उनका प्रभाववाद वस्तुपरक न रहकर पूर्ण रूप से वैयक्तिक अथवा आत्मनिष्ठ बन गया और वे ऐसी कविताएँ लिखने लगे, जिन्हें वही समझ सकता है, जिसे उस प्रकार के दर्शन तथा उस प्रकार की भावधारा की शिक्षा दी गयी हो। वे कवियों के कवि हैं और समझ में गरचे उनकी कविताएँ कम आती हैं, किन्तु, समकालीन काव्यधारा को उन्होंने जिस जोर से प्रभावित किया है, उसके कारण उनके नाम का उल्लेख सर्वत्र किया जाता है।

मलार्मे के प्रसंग में कागज के क्वारेपन की जिस वेदना का उल्लेख ऊपर किया गया है, उस वेदना की अनुभूति रिल्के को भी थी। वे भी किसी ऐसे भाव की प्रतीक्षा में रहते थे, जो पहले किसी और की अनुभूत नहीं हुआ हो। "मैं उन सभी बातों में विश्वास करता हूँ, जो पहले कही नहीं गयी हैं। मैं अपने प्रिय से प्रिय भावों को मुक्त अभिव्यक्ति दूँगा और एक दिन वह वस्तु, खुद-ब-खुद, मेरे समीप आ जायगी, जिसकी कामना करने का साहस किसी को भी नहीं हुआ है।"

आगे चलकर शुद्ध कविता इस बात पर जोर देने लगी कि कविता का प्रत्येक सौन्दर्य शारीरिक होता है, दृष्टिगम्य होता है और जो कुछ दृष्टिगम्य नहीं बनाया जा सकता, उसे कविता से बाहर ही छोड़ देना चाहिए। किन्तु, प्रतीकवाद का लक्ष्य संपूर्णता थी। (मलार्मे एम्बोल्यूट पर आसक्त थे और रिल्के का कहना था कि "हमें निस्सीमता की आवश्यकता है। हम अनन्त के बीच रहना चाहते हैं, क्योंकि हम जो सकेत देते हैं, उसे केवल अनन्त ही संभाल सकता है। किन्तु, हम जानते हैं कि हम जिस दुनिया में रहते हैं, वह सीमित और सकीर्ण है। तो हमारा कर्तव्य यह हो जाता है कि हम सीमित की चौहद्दी के भीतर अनन्तता की सृष्टि करें, क्योंकि यह युग असीम के साथ अपना परिचय भूल चुका है।")

२. रूसी भाषा की प्रवृत्ति

रूस में प्रतीकवाद की भलक सन् १८६० ई० के बाद दिखायी पड़ने लगी। उपमोहितवाद के विरुद्ध एक हलकी-सी प्रतिप्रिया रूस में सन् १८८० के बाद से ही प्रत्यक्ष होने लगी थी, किन्तु, प्रतीकवाद ने साकार रूप १९०० से लेकर १९१० के बीच धारण किया और इसके सबसे बड़े कवि अलेक्जान्द्र ब्लाक (१८८०-१९२१) हुए। रूसी प्रतीकवाद केवल कविताओं तक सीमित न रहकर सांस्कृतिक आन्दोलन बन गया। इस आन्दोलन का प्रभाव गद्य और पद्य, दोनों प्रकार के साहित्य पर पड़ा और समग्र रूसी साहित्य एक नवीन आभा से द्योतित हो उठा। रूसी साहित्य का प्रतीकवादी काल रूसी भाषा का द्वितीय स्वर्ण-युग समझा जाता है। वहते हैं, इस आन्दोलन के कुछ थोड़े-से बीज पहले की भी रूसी कविताओं में पाये जाते हैं। किन्तु, अधिकांश में इस आन्दोलन की प्रेरणा फ्रांस से आयी थी और

रूस में भी कवि बोदलेयर, वल्लेन और मलार्मे को ही अपना आदर्श समझते थे। फ्रांसीसी प्रतीकवादियों के समान रूस के प्रतीकवादी भी वास्तविकता के उस रूप को महत्त्व देते थे, जिसकी वैयक्तिक अनुभूति कवि को होती है। उनका भी यह विश्वास था कि दृश्य जगत् का मूल अदृश्य में है, अरूप आदर्श में है और दृश्य तथा अदृश्य के बीच जो सम्बन्ध है, उसकी अभिव्यक्ति केवल प्रतीकों में की जा सकती है। यह और कुछ नहीं, बोदलेयर के 'कारेमपोडेंस' सिद्धान्त की आवृत्ति थी। फ्रांस की तरह रूस में भी प्रतीकवादी कवि संगीत की आत्मा को कविता के भीतर पचाने को चेचन थे। रूस में यह प्रवाद भी चला था कि प्रतीकवाद केवल साहित्यिक आन्दोलन नहीं, एक प्रकार का धार्मिक भाव है, जिसका परोक्ष रूप कवि कर रहे हैं।

सन् १९१० ई० के आस-पास रूसी काव्य-क्षेत्र में सौंदर्यबोध और तत्त्व-बोध के बीच मधर्प छिड़ गया और उसके परिणामस्वरूप प्रतीकवादी आन्दोलन शिथिल पड़ने लगा। सन् १९१० में ही कुजमिन का एक निबन्ध 'रमणीय सुस्पष्टता के बारे में' नाम से प्रकाशित हुआ। इस निबन्ध में लेखक ने कवियों को सलाह दी थी कि उन्हें वस्तुओं के यथातथ्य वर्णन पर सबसे अधिक ध्यान देना चाहिए, विस्तृत के बदले उन्हें संक्षिप्त होना चाहिए तथा बराबर इस बात का खयाल रखना चाहिए कि वे शब्दों का अपभ्रंश अथवा दुरुपयोग न करें। यह कार्यक्रम प्रतीकवादियों के धर्मालोचन, रहस्यवाद और शैलीगत दुरुहता के खिलाफ आया था। इस आन्दोलन को परिणति तक पहुँचाने का श्रेय एकमिस्ट-सम्प्रदाय ने लिया, जिसका रूसी कविता में नेतृत्व प्रायः १९१७ ई० तक चलता रहा था।

एकमिस्ट आन्दोलन बहुत ज्यादा दिन नहीं ठहरा, किन्तु, थोड़े दिनों में ही उनमें कवियों पर यह प्रभाव भली-भाँति बिठा दिया कि कविता की महिमा चिम्बों की स्वच्छता एवं अभिव्यक्ति की पूर्णता में है। गुमिलेव और अन्ना अक्रमतोवा इस धारा के विलक्षण कवि हुए। यह आन्दोलन एक तरह से वही आन्दोलन था, जिसका जर्मन नाम अभिव्यक्तावाद और अंग्रेजी नाम चित्रवाद है।

रूसी भाषा में नवीनता का एक तीसरा आन्दोलन भविष्यवाद के नाम से चला था। किन्तु, इस आन्दोलन का ध्येय शुद्ध कवित्व नहीं था। इस आन्दोलन का घोषणा-पत्र सन् १९१२ ई० में प्रकाशित हुआ था। 'जन-रुचि के मुँह पर एक तमाचा', यह उस घोषणा-पत्र का शीर्षक था और उस पर हस्ताक्षर करनेवाले लोगों में मायाकोव्सकी का भी नाम था। इस घोषणा-पत्र में निम्नलिखित बातें मुख्य रूप से कही गयी थी।

१. पुश्किन, डोस्टोवस्की और टालस्टाय को आधुनिकता के जहाज से नीचे फेंक दो।

२. कविता को प्रतीकवादियों की आध्यात्मिक निराकारता से मुक्त करो तथा

उसे समबालीन राजनैतिक एवं औद्योगिक जीवन से उलझने के योग्य बनाओ।

३ जो केवल परम्परा के कारण सुन्दर है, अन्यथा नीरस और निष्प्राण है, उसे छोड़ दो।

४ कविता में जीवन का स्पन्दन भरने के लिए एक नयी काव्यात्मक भाषा तैयार की जानी चाहिए।

इस आन्दोलन के अग्रणी कवि स्लेवनिकोव थे, किन्तु, उनकी कोई भी कविता ऐसी नहीं उतरी, जो पूर्ण मालूम होती हो। मायाकोव्स्की भी इसी धारा के कवि थे। वे क्रान्तिकारी थे और कविता का उपयोग समाज-सेवा के लिए करने के पक्ष-पाती थे। किन्तु, उनकी विम्व योजना से स्पष्ट भासित होता है कि चित्रवाद अथवा अभिव्यक्तिवाद का उन पर कौंसी प्रभाव था। वे ऐसे कवि थे, जिसके बारे में यह कहा जा सकता है कि शैली के गुणों पर मुग्ध रहने वाला कलाकार क्रान्ति का पैगम्बर बन गया। टेनिसन और ब्राउनिंग पर यह आक्षेप लगाया जाता है कि उनकी शैली विषय के साथ नहीं उभरती थी, बल्कि वे शैली को विषय के ऊपर ओढ़ा देते थे। किन्तु, मायाकोव्स्की पर ऐसा कोई आक्षेप नहीं लगाया जा सकता। उनकी शैली भाव के साथ उभरती है और उनके भावों की सारी भंगिमा उनकी शैली से लिपटी मिलती है।

३ अंगरेजी की प्रवृत्ति

शैली, कीट्स, बायरन और वर्डस्वर्थ के ठीक बाद अंगरेजी कविता के सबसे बड़े नाम टेनिसन, ब्राउनिंग और मैथ्यू आर्नाल्ड के नाम हैं। किन्तु, इन कवियों के भीतर न तो रोमांसवाद के विरुद्ध कोई तीखी प्रतिक्रिया थी, न ऐसी कविताएँ लिखने का लोभ जो विचारों से मुक्त हों। किन्तु, विक्टोरिया-युग में ही अंगरेजी में ऐसे कवि उत्पन्न हुए, जो दिमाग की अपेक्षा आँखों पर अधिक आश्रित रहना चाहते थे, जो कविता में चित्रकारी के गुणों को प्रमुखता देने को तैयार थे।

इस युग के सबसे बड़े कलाविवेचक रस्किन थे। उन्होंने यह स्थापना रखी कि इटली का चार सौ साल पहले का कलाकार रफैल, गरचे, क्लासिक कलाकार था, किन्तु, उसके चित्रों में प्राण नहीं है। अतएव, कलाकारों को चाहिए कि वे उस प्रणाली पर चलने की कोशिश करें, जिस पर रफैल से पूर्व के चित्रकार चलते थे। इस प्रकार पूर्व-रफैल शब्द का आविष्कार हुआ और सन् १८४८ ई० में पूर्व-रफैल संप्रदाय की स्थापना कर दी गयी, जिसके सदस्य कवि और चित्रकार, दोनों हो सकते थे। इस संप्रदाय के सदस्यों में अंगरेजी के दो सुकवि, रोसेटी और मोरिस भी थे, जो एक साथ कवि और चित्रकार थे।

चित्र की इस नयी पद्धति की विशेषताएँ क्या थी, इसकी तफ़्सील मैं जाने की यहाँ कोई सामं जरूरत नहीं है। केवल इतना ही जानना काफी है कि अंगरेजी

साहित्य में रोमासवादियों के अपकर्ष के बाद यह प्रवृत्ति दिखायी पड़ी कि कविता और चित्रकारी को परस्पर समीप आना चाहिए। इस मंत्री में विजय चित्रकारी की थी, क्योंकि लाख कोशिश करने पर भी चित्रकार का चिंतन कूंची के सहारे नहीं चल सकता। अगर वह बातों को दूर तक सोचना चाहे, तो एक हृद के बाद महारा उसे लेखनी का लेना पड़ेगा। और चित्रण का थोड़ा काम गरचे कलम को भी करना पड़ता है, लेकिन, कूंची के साथ गहरी दोस्ती वह तभी निभा सकती है, जब चिंतन की प्रसरता को वह मन्द कर दे। किन्तु, मौरिस और रासेटी ने इस दोस्ती का बहुत अच्छा निर्वाह किया और कविता में चित्र की महत्त्व देकर उन्होंने चौसवीं सदी में उठने वाले इमॅजिज्म या चित्रवाद की पूर्व-पीठिका तैयार कर दी। एक ही व्यक्ति कवि भी हो और चित्रकार भी, यह साधना यथेष्ट दिखायी नहीं पड़ी। लोगो ने यह प्रयोग भी आरम्भ कर दिया कि एक ही भाव कविता और चित्र, दोनों का उपयोग कर सकता है या नहीं। रासेटी एक दिन एक चित्र और एक मानेट पर एक साथ काम कर रहे थे कि उनके एक मित्र ने कहा, “अगर मैं तुम्हारी जगह पर होता तो चित्र को फ्रेम में निकालकर उसकी जगह पर सानेट को फिट कर देता।”

कविता में चित्रकारी की महिमा स्थापित करने वालों के सिवा उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में अंगरेजी में दो कवि ऐसे भी हुए, जिनका दृष्टिकोण बोद नेयर के दृष्टिकोण से मिलता-जुलता था। स्थिनबर्न और आस्कार वाइल्ड, दोनों के भीतर हम कर्म की उपेक्षा, ज्ञान से भागने का भाव और शैली के प्रति एक प्रकार का पक्षपात देखते हैं। वाइल्ड की यह उक्ति प्रसिद्ध है कि “आदमी जब कर्म करता है, वह परिस्थितियों का गुलाम हो जाता है। जब वह चिंतन करता है, वह परिस्थिति का स्वामी बन जाता है।” विचित्रसंयोग की बात है कि कविता जीवन के दायित्व से मुक्त हो जाय, यह विचार सभी देशों में लगभग एक साथ और आप से आप जगने लगा था। वाइल्ड की एक उक्ति कला के बारे में यह भी मिलती है। “जैसे सजावट के लिए निमित्त बेंनेशियन शीशे का टुकड़ा आध्यात्मिकता का कोई संदेश नहीं देता, उसी प्रकार, चित्र का उद्देश्य आध्यात्मिक प्रेरणा का दान नहीं है। तसवीरें हमारी आत्मा का स्पर्श रेखाओं की सच्चाई के जरिये नहीं करती। विषय कोई वस्तु नहीं है। असली काम विषय को किसी सृजन-शील, आविष्कारात्मक शैली के द्वारा अंकित करना है और शैली की यही आविष्कारमयी भूमिका चित्र का प्राण है। कविता का आनन्द भी उसमें वर्णित विषय से उत्पन्न नहीं होता, वह लयमयी भाषा के आविष्कारपूर्ण प्रयोग से आता है।”

कविता और कला को लेकर युग के हृदय में जो नयी धारणा उत्पन्न हो रही थी, उसकी सबसे प्रबल अभिव्यक्ति हम आस्कार वाइल्ड में पाते हैं। डोरियन ग्रे नामक अपने छोटे-से उपन्यास की अत्यन्त सक्षिप्त भूमिका में इस नयी धारणा को

उन्होंने काफी सुस्पष्टता और निर्भीकता के साथ व्यक्त किया है :

✓ “कलाकार रमणीय वस्तुओं का निर्माण करता है। कला का उद्देश्य अपने को प्रकाशित करना और कलाकार को छिपाना होता है। पुस्तकें नैतिक या अनैतिक नहीं होती। वे या तो अच्छी तरह से लिखी होती हैं या धुरी तरह से। उन्नीसवीं सदी में वस्तुवाद के विरुद्ध जा प्रतिज्ञिया उत्पन्न हुईं, वह उस आदमी का क्रोध था, जिसने अपना चेहरा आइने में देखा था। और उसी सदी में रामानुजवाद के विरुद्ध जा प्रतिक्रिया उठी, वह भी उसी आदमी का क्रोध था, जब आइने में उसे अपना चेहरा दिखायी नहीं देने लगा। कलाकार में नैतिक भावना नाम की चीज नहीं होती है। कलाकार के भीतर नैतिक भावना का होता शैली का एक ऐसा अपराध है, जिसे अक्षम्य समझना चाहिए। किसी भी वस्तु को सिद्ध करने का प्रयास कलाकार का धर्म नहीं है। भाषा और भाव, कलाकार की दृष्टि में, कला के औजार हैं। पाप और पुण्य कलाकार के लिए कला के कच्चे माल हैं। शैली की दृष्टि से देखें तो सभी कलाओं की शैली संगीत की शैली है। भावना की दृष्टि से विचार करें तो सभी कलाओं की भावनाएँ अभिनेता की भावनाएँ हैं। कला की किसी कृति के बारे में जब मतभेद प्रबल हों, तब समझना चाहिए कि वह वृत्ति नयी है, जटिल है और जानदार है। आलोचक जब आपस में भगड़ते हैं, वह मुहूर्त कलाकार की शान्ति का मुहूर्त होता है। अगर कोई व्यक्ति उपयोगी वस्तु का निर्माण करता है, मगर, उसकी बड़ाई नहीं करता, तो वह क्षम्य है। अक्षम्य वह व्यक्ति है, जो उपयोगी वस्तु तैयार करके उसकी धोर रूप से प्रशंसा करता है। सभी कलाएँ विलकुल अनुपयोगी होती हैं।”

स्विनबर्न शैली और वायरन की धारा के कवि थे, किन्तु, रोमांटिक परम्परा से वे काफी दूर भी हो गये थे। साहित्य सामाजिक जीवन की माँग और समाज की दृष्टि का भी ध्यान रखे, स्विनबर्न इस पक्ष में नहीं थे। उल्टे, उनका झुकाव कला की वास्तनापूर्ण विषयों से भरने की ओर था। वे पूर्व-रॉसलाइट संप्रदाय के अनुगामी और रॉसलाइट के अत्यन्त प्रशंसक भी थे। जॉन होथ स्टुड्स ने उन्हें मनो-बैज्ञानिक ग्रन्थ से प्रेरित माना है। उन्हें मिरगी भी आती थी और एक साथ वे आत्मपीडक और पर-पीडक भावनाओं के भी शिकार थे। शृंगार के वर्णित और विकृत रूप की ओर वे बड़े उत्साह से दौड़ते थे। कोई आश्चर्य नहीं कि बोदलेयर के प्रति उनमें अपार भक्ति थी और जो अनुमान बोदलेयर के पुस्तक के बारे में लगाया जाता है, वही वास्तविक स्विनबर्न के विषय में भी बर्ही जाती है अर्थात् वे नपुंसक थे। उन्होंने धर्म-निरपेक्ष आनन्द का सिद्धान्त चलाया था और वे सभी प्रकार के

नैतिक नियंत्रणों के विरुद्ध थे। स्टव्म उन्हें नैराश्य, विफलताबोध और नपुंसकता से पीड़ित कवि मानते हैं।

बोदलेयर, जास्कार वाडल्ड और स्विनबर्न, इनमें छोटी-मोटी समानता कई बार दिखायी पड़ती है, किन्तु, उनके बीच सबसे बड़ी समानता काम-विकार को लेकर थी। नैतिकता की साहसपूर्ण अवज्ञा की जो परम्परा इस प्रकार के कवियों ने चलाई, वह भी आगामी आन्दोलनों का एक अंग बन गयी। यह परम्परा सिद्धान्त के कारण चली या वह आचरण से सिद्धान्त में पहुँची, इसका निर्णय आसान नहीं है। अलकरणप्रियता और सौन्दर्यबोध की ओर झुकाव रस्किन और मैथ्यू आर्नाल्ड का भी था। किन्तु, उनका दृष्टिकोण पवित्रतावादी रहा था। वे कला को सुन्दर तो रखना चाहते थे, किन्तु, उसे नैतिक बधना से मुक्त करने को तैयार नहीं थे। आर्नाल्ड और रस्किन के इस पवित्रतावाद का विरोध पेटर ने किया। उन्होंने यह मतवाद चलाया कि जब तक कलाकार नैतिक विधिक्रिस्ता में गिरपतार है, वह सौन्दर्य को सही अभिव्यक्ति देने में असमर्थ रहेगा। जब कलाकार को नैतिक दुषिधा से मुक्ति मिल जाती है, तभी सौन्दर्यानुभूति का क्षण बला की एक मान वास्तविकता बन जाता है।

किन्तु, शुद्धता की दृष्टि से अगरेजी के कवि पिछड़े हुए थे। अभी वे इसी उलझन में प्रस्त थे कि कविता केवल चित्रों से बन सकती है या उसके भीतर कुछ विचार भी रखना आवश्यक है। स्विनबर्न ने दोनों ही प्रकार की कविताएँ लिखी थी। आगे जब चित्रवादी आन्दोलन प्रकट हुआ, तब आधुनिकता की खोज में इलियट और एजरा पाउंड ने फ्रांस के कवि बोदलेयर, रेम्बू और लफूर्ज की ओर देखा। मगर, इसके मानी ये हैं कि फ्रेंच में जो प्रश्न रेम्बू ने उन्नीसवीं सदी के बीच में पूछे थे, अगरेजी में उन प्रश्नों के पूछने की जरूरत इलियट को ही हुई, उनके पूर्वजों को नहीं।

क्या इलियट की कविता शुद्ध कविता है ?

रेम्बू और फ्लॉरे के बाद फ्रेंच, जर्मन और अगरेजी भाषाओं में नवीनता और शुद्धता के जो आन्दोलन चले, कवियों ने शुद्ध काव्य की कल्पना को साकार करने के लिए जो घोर आत्म मगन किया, उसके परिणामस्वरूप, दो कवि ऐसे उत्पन्न हुए, जिनके शिखर सप्ताह के प्रत्येक भाग से दिखायी देते हैं। इनमें से एक हैं जर्मन कवि रिंके, जिनका देहान्त सन् १९२७ ई० में हुआ और दूसरे हैं अगरेजी के कवि इलियट, जिनका अवसान अभी पिछले साल हुआ है।

इलियट के आविर्भूत होते ही अगरेजी काव्य का चित्रवादी आन्दोलन समाप्त हो गया, मानो, कविता जहाँ पहुँचना चाहती थी, वह मजिल उसे इलियट में आकर प्राप्त हो गयी। किन्तु, क्या इलियट शुद्ध कवि हैं ? अर्थात् वे क्या ऐसे

उन्होंने काफी सुस्पष्टता और निर्भीकता के साथ व्यक्त किया है।

✓ "कलाकार रमणीय वस्तुओं का निर्माण करता है। कला का उद्देश्य अपने को प्रकाशित करना और कलाकार को छिपाना होता है। पुस्तकें नैतिक या अनैतिक नहीं होती। वे या तो अच्छी तरह से लिखी होती हैं या बुरी तरह से। उन्नीसवीं सदी में वस्तुवाद के विरुद्ध जो प्रतिक्रिया उत्पन्न हुई, वह उस आदमी का क्रोध था, जिमने अपना चेहरा आइने में देखा था। और उसी सदी में रोमांसवाद के विरुद्ध जो प्रतिक्रिया उठी, वह भी उसी आदमी का क्रोध था, जब आइने में उसे अपना चेहरा दिखायी नहीं देने लगा। कलाकार में नैतिक भावना नाम की चीज नहीं होती है। कलाकार के भीतर नैतिक भावना का होना शैली का एक ऐसा अपराध है, जिसे अक्षम्य समझना चाहिए। किसी भी वस्तु को सिद्ध करने का प्रयास कलाकार का धर्म नहीं है। भाषा और भाव, कलाकार की दृष्टि में, कला के औजार हैं। पाप और पुण्य कलाकार के लिए कला के कच्चे माल हैं। शैली की दृष्टि से देखें तो सभी कलाओं की शैली समीत की शैली है। भावना की दृष्टि से विचारपूर्वक तो सभी कलाओं की भावनाएँ अभिनेता की भावनाएँ हैं। कला की किसी कृति के बारे में जब मतभेद प्रबल हों, तब समझना चाहिए कि वह कृति नयी है, जटिल है और जानदार है। आलोचक जब आपस में झगड़ते हैं, वह मुहूर्त कलाकार की शान्ति का मुहूर्त होता है। अगर कोई व्यक्ति उपयोगी वस्तु का निर्माण करता है, मगर, उसकी बजाई नहीं करता, तो वह क्षम्य है। अक्षम्य वह व्यक्ति है, जो उपयोगी वस्तु तैयार करके उसकी घोर रूप से प्रशंसा करता है। सभी कलाएँ विलकुल अनुपयोगी होती हैं।"

स्विनबर्न शैली और वायरन की धारा के कवि थे, किन्तु, रोमांटिक परम्परा से वे काफी दूर भी हो गये थे। साहित्य सामाजिक जीवन की माँग और समाज की रुचि का भी ध्यान रखे, स्विनबर्न इस पक्ष में नहीं थे। उल्टे, उनका भुकाव बला को वास्तवपूर्ण विषयों से भरने की ओर था। वे पूर्व-रफ़लाइट संप्रदाय के अनुगामी और रोसेटी के अत्यन्त प्रशंसक मित्र थे। ज़ोन हीय स्ट्रुस ने उन्हें मनो-वैज्ञानिक ग्रन्थ में पीड़ित माना है। उन्हें मिरगी भी आती थी और एक साथ वे आत्मपीड़क और पर-पीड़क भावनाओं के भी शिकार थे। शृंगार के वज्रित और विकृत रूप की ओर वे बड़े उत्साह से दौड़ते थे। कोई आश्चर्य नहीं कि बोदलेयर के प्रति उनमें अपार भक्ति थी और जो अनुमान बोदलेयर के पुस्तक के बारे में लगाया जाता है, वही बात स्विनबर्न के विषय में भी कहाँ जाती है अर्थात् वे नपुंसक थे। उन्होंने धर्म-निरपेक्ष आनन्द का सिद्धान्त चलाया था और वे सभी प्रकार के

नैतिक नियमों के विरुद्ध थे। स्टैक्स उन्हें नैराश्य, विफलताबोध और नपुंसकता से पीड़ित कवि मानते हैं।

बोदलेयर, आस्कार वाइल्ड और स्विनबर्न, इनमें छोटी-मोटी समानता कई बार दिखायी पड़ती है, किन्तु, उनके बीच सबसे बड़ी समानता काम विचार को लेकर थी। नैतिकता की साहसपूर्ण अवज्ञा की जो परम्परा इस प्रकार के कवियों ने चलायी, वह भी आगामी आन्दोलनों का एक अंग बन गयी। यह परम्परा सिद्धान्त के कारण चली या वह आचरण से सिद्धान्त में पहुँची, इसका निर्णय आसान नहीं है। अलवरणप्रियता और सौन्दर्यबोध की ओर झुकाव रस्किन और मैथ्यू आर्नाल्ड का भी था। किन्तु, उनका दृष्टिकोण पवित्रतावादी रहा था। वे कला को सुन्दर तो रखना चाहते थे, किन्तु, उसे नैतिक बधना से मुक्त करने को तैयार नहीं थे। आर्नाल्ड और रस्किन के इस पवित्रतावाद का विरोध पेटर ने किया। उन्होंने यह मतवाद चलाया कि जब तक कलाकार नैतिक विचिकित्सा में गिरपतार है, वह सौन्दर्य को सही अभिव्यक्ति देने में असमर्थ रहेगा। जब कलाकार को नैतिक दुविधा से मुक्ति मिल जाती है, तभी सौन्दर्यानुभूति का क्षण उत्पन्न की एक मात्र वास्तविकता बन जाता है।

किन्तु, शुद्धता की दृष्टि से अगरेजी के कवि पिछड़े हुए थे। अभी वे इसी उलझन में प्रस्त थे कि कविता केवल चित्रों से बन सकती है या उसके भीतर कुछ विचार भी रखना आवश्यक है। स्विनबर्न ने दोनों ही प्रकार की कविताएँ लिखी थीं। आगे जब चित्रवादी आन्दोलन प्रकट हुआ, तब आधुनिकता की खोज में इलियट और एजरा पाउंड ने फ्रांस के कवि बोदलेयर, रेम्बू और लफूर्ज की ओर देखा। मगर, इसके मागी थे है कि फ्रेंच में जो प्रश्न रेम्बू ने उन्नीसवीं सदी के बीच में पूछे थे, अगरेजी में उन प्रश्नों के पूछने की जरूरत इलियट को ही हुई, उनके पूर्वजों को नहीं।

क्या इलियट की कविता शुद्ध कविता है ?

रेम्बू और मसार्में के बाद फ्रेंच, जर्मन और अगरेजी भाषाओं में नवीनता और शुद्धता के जो आन्दोलन चले, कवियों ने शुद्ध वाक्य की कल्पना को साकार करने के लिए जो घोर आत्म-मथन किया, उसके परिणामस्वरूप, दो कवि ऐसे उत्पन्न हुए, जिनके शिखर ससार के प्रत्येक भाग से दिखायी देते हैं। इनमें से एक हैं जर्मेन कवि रिल्वे, जिनका देहान्त सन् १९२७ ई० में हुआ और दूसरे हैं अगरेजी के कवि इलियट, जिनका अवसान अभी पिछले साल हुआ है।

इलियट के आविर्भूत होते ही अगरेजी वाक्य का चित्रवादी आन्दोलन समाप्त हो गया, मानो, कविता जहाँ पहुँचना चाहती थी, वह मजिल उसे इलियट में आकर प्राप्त हो गयी। किन्तु, क्या इलियट शुद्ध कवि हैं ? अर्थात् वे क्या ऐसे

कवि हैं, जो विचारों की छूट से बचकर चलता है जो केवल ऐसे भावों का अकण करता है जिनका कर्म से कोई संबंध नहीं है ? और क्या उनकी कविताएँ सदेश-मुक्त हैं, जीवन से छिन्न हैं, वास्तविकता से अस्पृष्ट हैं और उनके भीतर मनुष्य के लिए कोई संदेश नहीं है ?

हमारा ख्याल है इलियट नये कवि हैं, किन्तु वे उस अर्थ में शुद्ध नहीं हैं, जिस अर्थ में शुद्धता की कल्पना आन्दोलनकारी कर रहे थे। फ्रेंच, जर्मन और अंगरेजी भाषाओं में प्रतीकवाद, अभिव्यक्तिवाद और चित्रवाद के नाम से जो भी प्रयोग किये गये थे, उन्हें इलियट ने ठीक-समझा, उन पर स्वामित्व प्राप्त किया और तब इस शक्ति के साथ वे उस ध्येय में लग गये, जो सभी महाकवियों का ध्येय है। जो भी कला विद्व-जीवन के प्रभावों को आत्मसात् करने से घबराती है, जो भी कला मानवता की विवेक-चेतना से अलग रहना चाहती है, जो भी कला दृष्टि बोध को स्वीकार नहीं करती, वह अभी कच्ची है, अपरिपक्व है, धुँधली और पौली है। अगर कविता जन जीवन के प्रभाव से भागती रही, दृष्टिबोध को जिम्मेदारी समझकर उससे दूतराती रही, मानवता की विवेक चेतना से अछूनी रही, तो वह चाहे जितनी भी शिश्नपूर्ण हो, उसे अकाल ही काल कवलित होना पड़ेगा।

इलियट पूरे अर्थ में जीवन के कवि हैं। उनके भाव समाज से आते हैं। उनकी दृष्टि समाज के लोछलेपन पर है। स्पेंगलर ने भविष्यवाणी की थी कि पाश्चात्य मन्दता का पनन समीप है। इस भविष्यवाणी का गहरी अनुभूति यूरोप के जिन घोंडे से लेखकों और कवियों को हुई थी, उनमें इलियट अग्रगण्य थे। इलियट न इसी मरणाशन्न सम्यता की कविता लिखी है और, परोक्ष रूप से, मनुष्य को यह संदेश भी दिया है कि अगर चिन्ता से बचना चाहते हो तो विमान पर भत भूतो, जमी सम्यता से मिलने वाले सस्ते सुखों से परहेज करो और उन मूल्यों को स्वीकार करो, जिनका प्रतीक धर्म है। रोमांटिक कवियों से इलियट इस बात में भिन्न थे कि रोमांटिक कवि युग के साथ होने का दावा करके भी, वास्तव में, युग के साथ नहीं थे। वे युग नहीं, सौन्दर्य के पुजारी थे, बुद्धि नहीं, भावना के प्रेमी थे और संतुलन नहीं, आवेश की ओर थे। बीसवीं सदी का अमली चित्र इलियट में उभरा, क्योंकि इलियट इस सदी का प्राणी सीबवर पोषे के समान बड़ थे। उनकी भाव-दशा समत और मुद्रा विचारमग्न थी। उनमें विम्व, विचार और लय समन्वित थे और उस समन्वय पर एक विशिष्ट प्रहार का नियंत्रण था, जिसके कारण इलियट थोड़ा ही महान् बहुत अधिक बड़ जाते थे। चार्ल्स चिल्हाइट, अर्न्डन, विलार्प और विस्फोट इलियट की कविता में नहीं हैं। उनकी सबसे बड़ी विशेषता शब्दों, भाव-नाओं, विचारों और मनीदशाओं के प्रति उनकी कठोर सचाई है। यही सचाई उनकी शैली की सक्षिप्त और ठोस बना दती है और इसी सक्षिप्तता के कारण ऐसा अनुभव होता है कि जितना हम समझने रहे हैं, इलियट की कविताओं में

समझने के लिए उससे कहीं अधिक अर्थ ग्रन्थिन्न अथवा विद्यमान हैं।

इलियट वह कवि नहीं है, जो यह जानकर निराश और उच्छ्वसित हो जाता है कि अब समाज में कहीं कोई स्थिर मूल्य नहीं है, अतएव, दायित्वहीनता की कला का सबसे आवश्यक गुण बन जाना चाहिए। वे ऐसे दायित्वपूर्ण गंभीर कवि थे, जो यह मानता है कि अगर मनीषियों ने समाज की चिंता छोड़ दी, तो समाज छिन्न भिन्न हो जायगा। वे तो कुरूपता में से सौन्दर्य और पापण्ड के भीतर से सत्य की उपलब्धि करना चाहते थे।

कुई लोग यह भी इतारा करते हैं कि इलियट जब मरे, तब वे नवीन नहीं रहे थे। ऐसे लोग नये युग का आरम्भ पिकासो से मानते हैं। इलियट उनकी दृष्टि में वह कवि हैं, जिसके साथ पुराने युग का अंत होता है। वास्तव में नये युग का आरम्भ इलियट से नहीं, पिकासो से भागा जाना चाहिए। ये सारी फालतू बातें हैं। इलियट नये युग के कवि हैं और नये प्रयोगों की सारी खूबियाँ उनके बरा में आ गयी थी। किन्तु साहित्य में वे आतिशबाजी खेलने को नहीं आये थे। उन्हें कोई गंभीर काम करके कविता को फिर से प्रतिष्ठा दिलवाना था। रोमांटिक शैली के वे विरुद्ध थे।

उनका कहना था कि जीवन में रोमांसवाद का महत्त्व हो सकता है, किन्तु, कला के क्षेत्र में अब उसका कोई महत्त्व नहीं है। ईमानदार होने के कारण वे यह भी समझते थे कि आलोचक भाव और विचार के बीच जिस आसानी से विभाजन कर सकता है, उस आसानी के साथ यह विभाजन कवि नहीं कर सकता। इसीलिए, उनका कहना था कि कविता में विचार नहीं लिखे जाते, विचारों का केवल भाव-पक्ष लिखा जाता है। शैली और भाव के द्वन्द्व पर उनकी एक और सूक्ति मिलती है। 'कविता का सौन्दर्य उसकी शैली में है, किन्तु, उसका गंभीर्य भावों के गंभीर्य में परखा जाता है।' और उन्होंने यह भी कहा था कि जब मैं महान् काव्य की बात करता हूँ, तब मेरा अभिप्राय शुद्ध काव्य से नहीं होता है। अर्थात् शुद्ध कविता चाहे जितनी शुद्ध हो, किन्तु केवल शुद्ध होने से वह महान् नहीं हो जाती। महान् काव्य कोरा शुद्ध काव्य भी हो सकता है तथा वह ऐसा काव्य भी हो सकता है, जिसमें विचार भी हो और समाज के लिए संदेश भी।

शुद्ध कविता का आन्दोलन बिना चुनौतियों के नहीं चला है। आन्दोलनकारी कवि विचार और भावना का विभाजन जितनी ही बारीकी से करते गये, उतनी ही वह वस्तु, जिसे वे प्राप्त करना चाहते थे, पौली और अल्प होती गयी, उतना ही साहित्य में 'एवर्ग्रीडिटी' अथवा बेहूदी असंभवता का दर्शन उभरता गया। यह विभाजन कविता को बहुत ही महंगा पड़ा है। ज्यों-ज्यों समाज में कविता का सम्मान क्षीण हुआ, त्यों त्यों कवियों के भीतर रोप जाया है, वे इस शैली को छोड़कर परम्परा की ओर मुड़ने को बेचैन हुए हैं और उन्होंने ऐसे आन्दोलनों का सूत्रपात किया है, जो काव्य को निराकार से हटाकर फिर साकार बनाना चाहते हैं।

कविता में भविष्यवाद का आन्दोलन इसी असतोष के कारण उत्पन्न हुआ था। यह आन्दोलन पहले तो फ्रांस में उठा और बाद में रूस में। मेरिनेत्ती नामक एक फ्रेंच कवि ने इस आन्दोलन का वापणा पत्र लिखत हुए सन् १९०६ ई० में कहा था कि 'हम भीड़ के गीत गायेंगे, उत्तजित मजदूरों के गीत गायेंगे, आनन्द के गीत गायेंगे, बगावत के गीत गायेंगे, हम वारुद के उन कारखानों के गीत गायेंगे जो रात भर हाहाकार करते रहते हैं हम उन कारखानों के गीत गायेंगे जो बिजली की चादनी में रात भर काम करते हैं।' इसी से मिलता-जुलता आन्दोलन वह था, जो इसी नाम से सन् १९१२ ई० में रूस में उठा था।

विचारों का कविता में नैसर्गिक स्थान है किन्तु, कवि और दार्शनिक उनके प्रयोग भिन्न उद्देश्य के लिए करते हैं। दार्शनिक की दिलचस्पी विचारों की सत्यता में होती है, कवि की केवल अभिव्यक्ति में। दार्शनिक हमें विचारों में विश्वास करने को आमन्त्रित करता है। किन्तु, कवि उनका वर्णन हमें प्रसन्न करने को करता है, विचलित और आन्दोलित करने को करता है।

इलियट में विचार तो थे, किन्तु, कवि की कल्पना में पिघलकर वे भाव बन गये थे। लेकिन उनकी शैली दुरूह थी। उनकी कविताएँ पाठकों से प्रगाढ़ ज्ञान की माँग करती हैं। समाज ने १९३० ई० तक आकर इलियट की अपूर्व महत्ता स्वीकार कर ली थी। किन्तु इसी समय कवियों का एक नया दल मैदान में आया और उसने शुद्ध कविता के विरुद्ध एक आन्दोलन छेड़ दिया। इस दल के नेता ओडन थे। इन लोगों का कहना था कि कविता समाज के उपयोग के लिए होती है और हमारे पास इतना समय नहीं है कि हम दुर्गहता के मजलें अथवा ससार से विमुख होकर अपने अन्दर डूब जायें या फँसना के लिए नित्य नये प्रयोग किया करें। किन्तु, जिन आन्दोलनों से शिक्षा लेकर इलियट बड़े थे, उन आन्दोलनों में कुछ शिक्षाएँ ओडन और उनके साथियों ने भी ली और वे परम्परा से जुड़ी हुई कविताएँ नयी तकनीक में लिखने लगे। सन् १९४० के आसपास अंगरेज कवियों का प्रयोगवादी आन्दोलन समाप्त हो गया और नवीनता का जामा पहनकर पारंपरीय शैली साहित्य में वापस आ गयी। छुँछा हवाई खेल लोगों को सचमुच रिवत दिखायी देने लगा और भावा के बहाने विचार फिर से लिखे जाने लगे।

ओडन की विशेषता यह है कि वे भावनात्मक कम बुद्धिवादी अधिक हैं, अतः एक, उनकी धारा से असंतुष्ट कवि फिर भावना की ओर मुड़ने लगे। यह द्वितीय महायुद्ध का समय था और ससार से घृस्त आत्मा कुछ ऊँची, धुँधली उड़ान चाहने लगी थी। लगता है डायलन टामस का जन्म पाठकों की इसी तृष्णा को शान्त करने को हुआ था। डायलन टामस गुरुरियलिस्ट समझे जाते हैं किन्तु, उनकी कविताओं में व्यर्थ का अभाव नहीं है। परन्तु, उनकी लोकप्रियता से अभिभूत होकर जिन कवियों ने उन्हें घेर लिया, उनमें से अधिकांश नक्ली लोग थे। इन्हें केवल इतना

ही ज्ञान था कि जो भी आदमी देखने में नया लगता है, वह नवीन है। उन्होंने अनुकरण के बल पर नयी कविताएँ जरूर लिखी, किन्तु, उन्होंने काव्य से अर्थ को बिदा कर दिया।

जापानी और चीनी भाषाओं की प्रवृत्तियाँ

यूरोप के चित्रकार जब परंपरा की परिपाटी से निकलकर चित्र की नयी शैली की खोज कर रहे थे, उस समय चीन और जापान के चित्रों से उन्हें बड़ी प्रेरणा मिली थी। प्रभाववाद ने जन्तव जिस शैली को जन्म दिया, उस शैली का बहुत कुछ आभास चीन और जापान के चित्रों में परंपरा से चला आ रहा था। चीन और जापान के चित्रकारों के प्रधान विषय प्रकृति के विभिन्न रूप थे और वे दृश्य के मार-रूप का ही अंकन करते थे। कम से कम रेखाओं के जरिये अधिक से अधिक दृश्य की व्यंजना उनकी विनोदता थी और, कृपि-प्रधान सभ्यता के बलाकार होने के कारण, वे सीधे-सादे ग्रामीण जीवन के चित्र भी बिना किसी भेद-भाव के अंकित करते थे।

यही हाल चीन और जापान के कवियों का भी था। यह ध्यान देने की बात है कि अंगरेजी में जब कविता के भीतर चित्रवादी आन्दोलन का आरम्भ हुआ, उस समय एजरा पौण्ड ने अनेक चीनी कविताओं के अनुवाद अंगरेजी में तैयार किये थे। एजरा पौण्ड नये आन्दोलन के नेता के रूप में प्रकट हुए थे और उनका जीवन भर चीनी कविताओं के अनुवाद में लगा रहना यह सूचित करता है कि चीनी कविताओं में उन्हें कुछ चीज दिखायी पड़ी थी, जिसे वे अंगरेजी के नये काव्य में पचाना चाहते थे।

चीनी कविताओं का यह गुण क्या था? चीन में दो दार्शनिकों के मतवाद परस्पर एक दूसरे को दबाने के प्रयास में थे। कनफुसियस प्रवृत्तिमार्गों थे। वे ज्ञान का उपयोग समाज के लिए करना चाहते थे। किन्तु, साओत्से का सिद्धान्त निवृत्ति-मार्ग का सिद्धान्त था। वे सारे ज्ञान को फालतू समझते थे और उपदेश देने के बदेले आदमी के भीतर वे कोई रहस्यवादी अनुभूति जगाना ज्यादा पसन्द करते थे। 'ताओ-त्ते-किङ' साओत्से की छोटी-सी विख्यात पुस्तक है, जो श्रीमद्भगवद्-गीता के समान सारपूर्ण और गूढ़ है। यद्यपि उपदेश ताओ-त्ते-किङ (जीवन-मार्ग) में भी है, किन्तु, वे उपदेश उपदेशवादिता के विरुद्ध पड़ते हैं। ताओ वह मार्ग है जो ज्ञान में सीसा नहीं जा सकता। ताओ वह तत्त्व है, जिसकी शब्दों में व्याख्या नहीं की जा सकती। "भला आदमी तर्क नहीं करता और जो बहस करता है, वह भला आदमी नहीं होगा।" "ससार का ज्ञान तुम पर छोड़े बिना भी प्राप्त कर सकते हो और ताओ को देखने के लिए छिड़की पर जाना जरूरी नहीं है। तुम जिसनी ही दूर जाओगे, तुम्हारा ज्ञान उतना ही कम होगा।" "दुनिया को छोड़ देने से

दुनिया जीती जाती है। जो आदमी दुनिया को जीतने के लिए बार-बार कोशिश करता है, दुनिया उसके हाथ से निकल जाती है।" "जब कानूनों की सख्या बढ़ती है, समाज में अपराधी अधिक हो जाते हैं।" "जब मैं लोगो को सुधारने की चिन्ता छोड़ देता हूँ, लोग आप से आप सुधारने लगते हैं। जब मैं शान्त हो जाता हूँ, प्रजा भी शान्त होने लगती है।"

साओत्से का दर्शन आयासहीनता का दर्शन है। मनोविज्ञान यह शिक्षा अब देने लगा है कि जानबूझ कर न तो सिबुद्धने की कोशिश करनी चाहिए, न फैलाने की। जो धारा तटशरीर ओर ला रही है, उसे रोकने की कोशिश में अपनी शक्ति का अपव्यय मत करो। इसी प्रकार, जो वस्तु तुम से दूर है, उसे पाने की कोशिश में इन्द्रियो को सताना, उन पर जोर देना बुरा काम है। साओत्से ने भी इसी प्रकार सहज धर्म की, आयासहीन धर्म की बात कही थी। "काम ऐसे करो कि मालूम हो, तुम कोई काम नहीं कर रहे हो। अकर्म ही सबसे बड़ा कर्म है।"

सम्यता का बोझ नये मनुष्य को भीतर ही भीतर तोड़ रहा है। जिसने शास्त्र नहीं सीखा है, वह क्या जानता है कि पाप किस चिन्धिया का नाम है? मुर्रिय-लिज्म का सम्यता-विरोधी अभिमान, कहीं न कहीं, किसी सत्य पर आधारित है। साओत्से द्वारा प्रतिपादित आयासहीनता और अविरोध का प्रभाव चीनी साहित्य पर स्पष्ट दिखायी देता है। इसीलिए चीनी काव्य की भगिमा नयी कविता की भगिमा से मिलती-जुलती है।

वैसे तो, सारे इतिहास में कनफ़ुसियस ने साओत्से को दबाये रखा, किन्तु, चीनी कवियों और लेखकों की चिन्ताधारा अधिकतर साओत्से से ही प्रभावित रही थी। चीनी कविताओं में जो एक प्रकार के फक्कड़पन के भाव हैं, जो लाभरबाही और मस्ती है, उसका कारण साओत्से का प्रभाव है। चीनी कविताएँ ससार के सभी देशों की कविताओं से इस बात को लेकर भिन्न हैं कि इन कविताओं में वैयक्तिक भावनाओं की सहज अभिव्यक्ति है जिनके दर्पण में हम उस बबि के स्वभाव और जीवन की भी थोड़ी झाँकी पा लेते हैं जिसका जीवनचरित अनुपलब्ध है। समाज-सेवा का काम चीनी कविताओं ने भी किया था किन्तु, उनके भीतर एक ऐसी सहजता और ऐसा अछूतापन है कि यत्किंचित् सोद्देश्य होती हुई भी वे शुद्ध कविता के बहुत ही समीप पहुँच जाती हैं। यही कारण है कि यूरोप में ज्यों-ज्यों शुद्ध कविता का आन्दोलन जोर पकड़ता गया, त्यों-त्यों यूरोपीय भाषाओं में चीनी कविताओं के अनुवाद की माँग बढ़ती गयी।

बेणुवन को छाँह में बैठा अकेला

मैं कभी बसी, कभी सीटी बजाता हूँ।

खूब खुश हूँ, आदमी कोई नहीं आता।

चाँद बेचल रात में आ साँकता है।

सूर्य, पर, दिन में चला जाता बिना देखे ।

फौज दे उसको खबर इस कुज में कोई छिपा है ?

इस कविता में जो फक्कड़पन, सापरवाही और मस्ती है, वह अधिकांश चीनी कविताओं की विशेषता है और इस कारण पिछले पचास वर्षों में चीनी कविताओं के अनुवाद यूरोप में खूब पढ़े गये हैं। चीनी कविताएँ सामाजिक व्यंग्य के लिए भी लिखी गयी थी, मगर, टोन उनका तब भी अहिंसक और सापरवाह था। बाकी कविताएँ तो ऐसी ही हैं जिनमें मनुष्य के सुधारने का ध्येय बिलकुल गौण है। ये कविताएँ कवियों ने अपनी मौज के लिए लिखी थी। वैसे, चीन में कविताएँ दोस्तों को तोहफों के रूप में भेजने को भी लिखी जाती थी और पर्व-स्योहार पर आनन्द मनाने के लिए भी। इसी प्रकार, अतिथियों के स्वागत और विदाई में भी चीन में कविताएँ लिखने का रिवाज है। सब मिलाकर देखें तो दिखायी यही देता है कि चीनी कविताओं का उद्देश्य समाज-सुधार नहीं, मनोरंजन और मन-बहलाव है। जो बातें शास्त्रों में कही जाने के योग्य हैं, वे चीन में कविताओं में नहीं कही जाती थी। कविता के द्वारा व्यक्ति अपनी वैयक्तिक भावना को अभिव्यक्त करता था, अपने स्वभाव का परिचय देता था, जो वस्तु आनन्द और मनबहलाव की है, उसकी ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित करता था।

जब चीन का यूरोप से संपर्क हुआ, यूरोप ने चीनी कविता से शुद्धता की प्रेरणा ली, सक्षिप्तता और प्रभाववाद का सबक लिया। किन्तु, बदले में, चीन को प्रगतिशीलता के भाव मिले, कविताओं द्वारा प्रचार करने की प्रेरणा प्राप्त हुई। यह लक्ष्मण हुआ या बुरा, इसका पता शायद एक दो सौ वर्षों के बाद चलेगा। अभी तो एशिया हीन भावना से ग्रस्त है। चूँकि यूरोप शारीरिक विजय में एशिया से बहुत आगे है, इसलिए, हम यूरोप के शरीर ही नहीं, उसके मन का भी अनुकरण करना चाहते हैं। स्थिति ऐसी है कि यूरोप का हर अतीत एशिया का वर्तमान बन रहा है और जिन चीजों को यूरोप छोड़ चुका है, उन्हें भी हम तभी छोड़ेंगे, जब उनकी आजमाइश एक बार एशिया में भी हो जाय।

चीन और जापान की संस्कृति, प्रायः, मिलती-जुलती है। किन्तु, कनफुसियस का प्रभाव जापानी कविता पर बिलकुल नहीं पड़ा। चीन में वैचारिक सघर्ष कनफुसियस, लाओत्से और बुद्ध के बीच था। लेकिन, चीन के राजे कनफुसियस के इतने बड़े भक्त थे कि जो विद्वान् मन से लाओत्से और बुद्ध का प्रेमी होता, वह भी, नौकरी के लोभ में, यही कहता था कि वह कनफुसियस का अनुयायी है। किन्तु, जापान में ऐसा कोई वैचारिक सघर्ष नहीं था। अतएव, जापानी भाषा में कविता की प्रवृत्ति समाज-सेवा की ओर ज्यादा नहीं गयी। जैसे जापानी चित्र आँखों के सुख के लिए होते थे, मन की प्रसन्नता के लिए होते थे, उसी प्रकार जापानी

कविता का भी ध्येय मनोरजन था, किसी ऐसे सौन्दर्य का उद्घाटन करके पाठको को चकित करना था, जो सौन्दर्य उन्हें पहले दिखायी नहीं देता था।

✓ जापानी काव्य में हाइकू और टका नामक दो संक्षिप्त छन्द इतने लोकप्रिय हुए कि जापान के सभी बड़े नगरों में हाइकू और टका क्लब स्थापित हो गये और, हजारों की संख्या में, कविगण इन छन्दों के जरिये लोगों का मनोरजन करने लगे। टका पाँच पंक्तियों का छन्द होता है, किन्तु, हाइकू में केवल तीन पंक्तियाँ होती हैं। टका बहुत प्राचीन छन्द है, किन्तु, कवियों ने हाइकू का आविष्कार सत्रहवीं सदी में किया था।

कला को प्रचार का माध्यम बनाने की प्रवृत्ति जापान में कभी चली ही नहीं। चूँकि सामाजिक समस्याएँ जापान में कला की समस्याएँ बन सकीं, इसलिए, जापानी चित्र के समान जापानी कविता भी प्रकृति को ही अपना मुख्य विषय मानती रही। जापानी कवि वर्णन की तकसील में जाने से परहेज करता था। इमारों और सवेतो से जितना अर्थ देना सम्भव है, उतने ही अर्थ पर कवियों को संतोष होता जाता था। जो बातें कथ्य के निचोड़ में नहीं समा सकतीं, वे बातें जापानी कवि के लिए श्याज्य थीं। इल्लैण्ड के दो कवि, रोसेटी और मारिस, एक साथ कवि और चित्रकार भी थे। किन्तु, ऐसे कवि जापान में असंभव हुए हैं, जो एक साथ कवि भी थे और चित्रकार भी। और यही हाल चित्रकारों का भी था। अनेक कवि शब्दों के जरिये कविताएँ रचकर, फिर, रेखाओं के जरिये उन्हीं भावों के चित्र भी बना देते थे। और चित्रकार भी चित्र रचकर उसके पादपं में एकाक्षर छन्द रच देते थे। इल्लैण्ड का चित्रवादी आन्दोलन जापानी काव्य को इस चित्रप्रियता से प्रभावित हुआ और जापानी कविता का ऐसा ही प्रभाव जर्मनी के अभिव्यजनाववाद पर भी पड़ा। उक्ति-लाघव, अर्थगर्भता तथा ध्वनि और शब्द-प्रयोग में मितव्ययिता, ये जापानी कविता के मुख्य गुण थे और यूरोप के कवि जब नयी कविता के लिए समुचित शैली का सधान कर रहे थे, उस समय जापानी काव्य के इन लक्षणों ने, परोक्ष रूप से, उनकी सहायता की।

जापानी कविताएँ, सचमुच, विलक्षण होती हैं और, गरचे, एक्सोल्सूट पर आक्रमण उनका ध्येय नहीं है, फिर भी उनकी ध्वनि उस गहराई का स्पर्श अवश्य करती है, जो किसी न किसी हृद तक अनिवर्चनीय है।

{ उड़ गयी वह कोमल बया
 { जिसकी पुकार ने
 { भरी रात में मुझे नींद से जगा दिया ?
 { तब भी, लगता है, उसका भीत
 { मेरे तकिये के पास पड़ा है।

×

×

×

मैं केवल बाह ! कह सकता हूँ
चेरी के उन फूलों के लिए
जो योशिनो पर्वत पर खिलते हैं ।

× × ×

चुप तो हूँ, मगर सोच रहा हूँ ।
मेँ बातें भले न करूँ,

मगर मुझे तुम दीवार मत समझ लेना ।

जापान में हाइकू और टका का प्रयोग अब भी उसना ही प्रचलित है, जितना पहले था । लेकिन, अब जापान में भी यूरोपीय कविताओं के ढग की कविताएँ लिखी जाने लगी हैं । वे लंबी होती हैं और यदा-कदा प्रगतिशील भी । किन्तु, ये कविताएँ जापान के शिष्ट पाठकों को सतोष नहीं देती । उनकी शिकायत यह है कि ये कविताएँ बहुत ज्यादा खुलकर बोलती हैं और जहाँ एक हल्का-सा इशारा काफी होता, वहाँ भी कवि कई-कई पंक्तियाँ लिख डालते हैं ।

चित्रकला का कविता पर प्रभाव

बोदलेयर का यह कहना सत्य है कि एकता का तार सभी कलाओं के भीतर अनुस्यूत होता है। विशेषतः यह एकता वाक्य और चित्रकला के बीच कुछ अधिक प्रत्यक्ष हो जाती है। उससे भी बड़ी बात यह है कि कला-चेतना के भीतर जब भी कोई नयी दिशा प्रकट होती है, तब वह चित्र में पहले, कविता में बाद को दिखायी देती है। मध्यकालीन भारत में अजन्ता और मोगल कलामों के मिलन से प्रेरित होकर जब कला ने नयी उड़ान भरी, तब उसके प्रमाण चित्रकला में पहले दिखायी पड़े, रीति की कविताओं में कुछ बाद की। यह बात दूसरी है कि पीछे चलकर कविता चित्रकला के आगे-आगे चलने लगी और कुछ दिनों तक चित्र कविताओं को देखकर बनाये जाते रहे। इसी घटना की आवृत्ति द्विवेदी-युग में हुई, जब रवि वर्मा के चित्र और द्विवेदीयुगीन काव्य एक-दूसरे के प्रतिबिम्ब बन गये। यहाँ भी चित्र पहले आये थे और उनके अनुरूप कविताएँ बाद को लिखी गयी थीं। नन्दलाल बोस के चित्र और रवीन्द्रनाथ की कविता के बीच भी साम्य है और यदि भारत की सामूहिक कला-चेतना की पृष्ठभूमि पर नन्दलाल वासु के चित्रों को देखा जाय तो वहना यही पड़ेगा कि जगत्तर भारत में रोमांटिक शैली की कविता बाद को लिखी जाने लगी, पहले उसका आभास भारतीय कलाकारों के चित्रों में दिखायी पड़ा था।

और सबसे विलक्षण बात तो यह है कि रोमांटिक चेतना के विरुद्ध भारतीय वाक्य में, नयी कविता के नाम पे, जो नया कलात्मक आन्दोलन उठनेवाला था, उसका भी आदि विस्फोट रवीन्द्रनाथ के चित्रों के भीतर से हुआ था। रवीन्द्रनाथ रोमांटिक कवि थे और रोमांटिवादी शैली में उन्होंने जमकर पचास साठ बप तक लिखा था। एक ही शैली में आधी शताब्दी तक लिखकर भी वे उस शैली से ऊबे नहीं, यह उनकी जीवनी शक्ति का अद्भुत प्रमाण है। किन्तु, ऊब एक हद तक उन्हें महसूस हुई थी। लेकिन, इस ऊब को उन्होंने अपनी कविताओं में आने नहीं दिया। उसे राह देने को उन्होंने कूँची का सहारा ले लिया। (रवीन्द्रनाथ की कविता और उनके चित्र दो विरोधी दिशाओं से आये थे। कविता वे सदैव वहन के लिए लिखते थे, सौन्दर्य और परमात्मा के प्रति आत्मनिवेदन के लिए लिखते थे, किन्तु, चित्रों में केवल उनकी मनीदशा की अभिव्यक्ति मिलती है, उनके भीतर

अर्थ और सदेश नहीं हैं।

रवीन्द्रनाथ अत्यंत जागरूक कवि थे। ससार के कोने-कोने में कला जो नयी करवटें ले रही थी, उनका उन्हें पूर्ण ज्ञान था। इतना ही नहीं, कला की नयी ऐंठन और बेचैनी का रवीन्द्रनाथ के अन्तर्मन पर प्रभाव भी पड़ा था। वही प्रभाव उनके चित्रों में प्रकट हुआ। रवीन्द्रनाथ कलम से रोमांटिक और कूंची से सुररियलिस्ट थे। उनकी लेखनी का ध्यान इसलिए भग नहीं हुआ कि उनके भीतर के कोलाहल को उनकी कूंची बाहर निकाल देती थी। चित्रकारी के शौक ने रवीन्द्रनाथ की सुररियलिस्टिक अनुभूतियों को चित्रों में अंकित करके उन्हें उम सुकोमल शैली पर जमाये रखा, जो दीर्घ साधना के कारण उनके प्राणों को उतनी प्यारी हो गयी थी।

चित्रों में भी कवित्व होता है और कविताओं में भी चित्र होते हैं। गरचे चित्रों के भीतर छिपे कवित्व तक पहुँचना केवल विशेषज्ञों का काम है, किन्तु, कविता में उगनेवाले चित्रों का आनन्द साधारण पाठक भी उठा सकते हैं। हाँ, कविता में अब जो गन्ध और स्पर्श के चित्र आने लगे हैं, उनका आनन्द उठाने के लिए विशेष प्रकार के प्रशिक्षण की आवश्यकता है।

चित्र और कवित्व के संयोग के जो दृष्टान्त भारत में दिखायी पड़े, वैसे दृष्टान्त अंगरेजी और फ्रेंच भाषाओं में भी दिखायी पड़े थे। महारानी विक्टोरिया के युग में अंगरेजी में एक खास तरह की कविताएँ लिखी गयी थी, जिनका विशेषण प्रि-रफ़ेलाइट (अर्थात् रफ़ेल से पूर्व की शैली) बताया जाता है। रफ़ेल इटली का मध्यकालीन चित्रकार था। उसकी शैली रुढ़िग्रस्त समझी गयी थी। अतएव, कवियों ने अपने लिए चित्रों की उस शैली को आदर्श माना, जो रफ़ेल से पूर्व प्रचलित थी। चित्र-कला काव्य-कला को केवल प्रभावित ही नहीं करती, वह वाक्य-कला में रूपान्तरित भी हो जाती है। कला-चेतना का मूल-रूप तो नहीं बदलता, केवल उसके आस्वादन का माध्यम बदल जाता है। चित्रों में जिस सौंदर्य का आस्वादन हम आँखों से करते हैं, कविता में उसी सौन्दर्य का रस हमें मन और कल्पना के द्वारा मिलता है। उस समय अंगरेजी में रोसेटी और विलियम मारिस नामक दो कवि हुए, जो कवि होने के साथ-साथ चित्रकार भी थे। इस युग के प्रयोग का परिणाम यह निकला कि कविता में दारोर्षिता उभरने लगी, रंगों की चमक बढ़ने लगी और मन की बजाय आँखों के लिए आहार प्रचुर मात्रा में तैयार होने लगा। प्रि-रफ़ेलाइट कवि, अज्ञात रूप से, आगामी चित्रवाद अथवा इमेजिज्म की पूर्व-योधिता तैयार कर रहे थे।

प्रभाववाद

फ्रेंच भाषा में, कविता के भीतर, इम्प्रेसनिज्म अथवा प्रभाववाद नामक जो आन्दोलन उठा, वह भी कविता से पहले चित्र-कला का ही आन्दोलन

था। यह आन्दोलन फ्रांस के तत्कालीन उस्तादों की सुकोमल, शान्त और आत्म-प्रशंसा के भाव से पीड़ित, सुकुमार शैली के खिलाफ उठा था। बात यह हुई कि मोनेत नामक एक चित्रकार ने सन् १८७४ ई० में लूफान में सूर्यास्त का एक चित्र बनाया और उसका नाम इम्प्रेसन रखा। इससे बला-भ्रमियों की रचि को एक धक्का-सा लगा और उस चित्र का मजाक उड़ाने को वे कहने लगे कि लो, अब चित्र भी इम्प्रेसन होगा, वह घटना का वर्णन नहीं करेगा, अर्थ या विचार नहीं देगा, उसमें न इतिहास होगा, न भूगोल, केवल ट्रेडो-मेडो रेखाएँ होंगी। यही सँ इस कला का नाम इम्प्रेसनिज्म पड़ने लगा। जनता झूठ नहीं कह रही थी। जब से प्रभाववाद का आगमन हुआ, चित्र निरर्थक नहीं, तो अर्थहीन अवश्य हो गये हैं।

इम्प्रेसनिस्ट अथवा प्रभाववादी चित्रकार अपने को वस्तुवादी कहते थे, किन्तु, वस्तुवाद से उनका आशय प्रचलित आशय से भिन्न था। वृक्ष की असली वास्तविकता उस वृक्ष के तने, डालियों और पत्तों में होती है। किन्तु, हम जिस देखते हैं, वह वस, बीस या सौ-दो-सौ गज अलग से देखी जानेवाली वास्तविकता होती है। समीप से देखने पर पत्तें एक-दूसरे से अलग दिखायी देते हैं, किन्तु, दूर से देखने पर वृक्ष हरियाली के पुंज-सा दिखायी देता है। प्रभाववादी चित्रकारी की दृष्टि में वृक्ष की वास्तविकता वह नहीं है, जो वृक्ष के पास से दिखायी देती है। वह वह है, जो दूर से दृष्टिगत होती है। वास्तविकता वृक्ष नहीं, वन है। अगर चित्रकार वृक्ष का ब्यौरेवार चित्र बनाने लगेगा, तो वन उसके हाथ से निकल जायगा। ब्यौरे की चित्रकारी फोटों से मिलती-जुलती है और फोटो चित्र नहीं होता, वह मात्र फोटो होता है। इसीलिए, प्रभाववादियों की दृष्टि में असली चित्र वह है, जो ब्यौरे को छोड़कर साररूप प्रभावों का अकण करता है। जब कला में नख-शिख-वर्णन की परिपाटी प्रचलित थी, चित्र में नारी-रूप के एक-एक ब्यौरे के अकण का महत्त्व था। किन्तु, प्रभाववादी चित्रकार, ब्यौरे में न जा कर, केवल कुछ रेखाओं के जरिये नारी के उस नारीत्व का अकण करता है, जो उसकी विशेषता है, उसकी असली वास्तविकता है। *

प्रभाववादी चित्रकार अधिक रेखाएँ नहीं खींचते। वे कम से कम रेखाएँ खींचकर दृश्य का सम्पूर्ण प्रभाव दिखलाना चाहते हैं। वे मैदान की विस्तृत हरियाली दिखाते समय घास की पत्तियों का अकण तफसील में नहीं करते। वे भीड़ दिखाते हैं, आदमी नहीं। और आदमी का चित्रण करते समय भी वे मर्दानगी का अकण करते हैं, नारीत्व के भाव को दिखलाते हैं। वस्तु का अकण प्रभाववाद का ध्येय नहीं है। वह वस्तुओं से उत्पन्न होनेवाले प्रभाव का चित्रण करता है।

कोई-कोई विद्वान् प्रभाववादी प्रवृत्ति का मूल बैरोक-सम्प्रदाय की चित्रकारी में खोजते हैं, जब रिनासा-कला के खिलाफ प्रतिप्रिया आरम्भ हुई थी और ढाँचे (आउट लाइन) के खिलाफ युद्ध छिड़ गया था। उस समय सारा जोर वाता-

चरण के निर्माण पर दिया जाता था और कूंची की भाषा अस्पष्ट होने लगी थी। इन सबका परिणाम यह हुआ था कि चित्रा में रहस्यमय सकेत भरने लगे थे तथा उनके भीतर मोहकता और स्वाभाविकता भी कुछ अधिक दिखायी देने लगी थी।

यूरोप के कलाकार १८वीं सदी के अन्त से ही कला में नवीनता की जिज्ञासा करने लग्ये। तब तक प्रचलित कला के सभी विचारों और शैलियों की सभावनाएँ शायद खरम हो चुकी थीं और कलाकार का व्यक्तित्व किसी हद तक वैयक्तिक अभिव्यक्ति की ओर लोभ से देखने लगा था। पारंपरीय कला का दोष यह था कि वह सम्यता का अलकरण बनकर जीना चाहती थी, केवल भावनाएँ जगाकर अपना अस्तित्व कायम रखने के पक्ष में थी। वह किसान और मजदूर के चित्र बनाने से परहेज करती थी, क्योंकि किसान और मजदूर समाज के सबसे रूपवान् व्यक्ति नहीं थे। इस प्रवृत्ति से ऊँचकर कलाकार प्रकृतवाद और यथायथावाद की ओर भी गये, किन्तु, सन्तोष उन्हें कहीं भी नहीं मिला। उस समय यूरोप पर वैज्ञानिक पद्धति और विचार का गहरा प्रभाव था, जैसा वह आज भी है। अतएव, विज्ञान के प्रभाव में आकर कलाकार भावना और वैचारिकता के विरुद्ध हो गये। वे किसी ऐसी शैली की खोज में थे, जिसमें वही चीज चित्रित की जा सके, जो आँखों को दिखायी पड़ती है। उपदेश, शिक्षा, आलोचना या टिप्पणी के वे विरुद्ध थे। प्रभाव-वाद ऐसी ही शैली का नाम है। वह दिखनेवाली चीज के सार का अंकन करता है और अपनी ओर से न तो कोई निष्कर्ष निकालता है, न शिक्षा या उपदेश अथवा किसी प्रकार की टिप्पणी देता है। साथ ही, वह ससार के प्रत्येक पदार्थ की चित्रकारी का विषय मानता है।

कहते हैं, सन् १८६७ ई० में पेरिस में जापानी कला की एक प्रदर्शनी हुई थी। उस प्रदर्शनी में फ्रांस के चित्रकारों पर जापानी चित्रों का काफी प्रभाव पड़ा। जापानी चित्र-कला से उन्हें यह संकेत मिला कि कला का सार वस्तुओं के व्यौरों का ग्रहण करने में नहीं, उन्हें छटिने या छोटने में है। कला खूब का चित्रण जान-भूल कर करती है और इसलिए करती है कि अंश के द्वारा वह पूर्ण का ज्ञान मवेता के द्वारा कराना चाहती है। चित्रण सम्पूर्ण वास्तविकता का नहीं, उसके सार-भूत केन्द्र-बिन्दु का होना चाहिए, उस मुद्ब सत्त्व का होना चाहिए, जिसमें सभी गंधों का कोप है, सभी रंगों की झुंकार है। ससार का जो प्रभाव कलानार के मन पर पड़ता है, उसी का अंश उसका वैयक्तिक वाच्य है। अनुभूति और चित्रण में कोई भेद नहीं है। जब कलाकार प्रकृति के आमने-सामने आये, उसे भूल जाना चाहिए कि कला का कोई अपना अस्तित्व है। प्रकृति हमें जैसी दीने, उसका तद्वत् चित्रण करना ही कला का कार्य है। जापानी और चीनी चित्रों में प्रकृति का अस्तित्व मनुष्य से स्वतन्त्र दिनायी देता है। प्रकृति वहाँ अनीम

की अभिव्यक्ति होती है, ब्रह्माण्ड की प्रमुख शक्ति-श्री दिखायी देती है और जीव, जन्तु तथा मनुष्य उसकी निस्सीमता के सामने छोटे दिखायी देते हैं।

चित्रकारी की प्रभाववादी पद्धति व्योरे को छोटकर साराश के चित्रण से प्रभाव उत्पन्न करती थी। जब यह पद्धति काव्य में स्वीकृत हुई, कवि भी वर्ण विषय में से व्योरे को छोटने लगे और काव्य के साराश के वर्णन से उसकी सम्पूर्णता का प्रभाव उत्पन्न करने लगे। दूर से देखने पर हरे वृक्ष भी नीले या श्याम वर्ण के दिखायी देते हैं। दूर से देखने पर रंग चटकदार नहीं दीखते, वे मटियाले या धूरे दीखते हैं। इसका प्रभाव कविता पर यह पड़ा कि काव्य में से भी रंगों की तीक्ष्णता गायब होने लगी और उसका रूप धूरा या मटियाला होने लगा।

व्योरे का वर्णन मध्ययुगीन कला की विशेषता थी, जब समाज में सामंतशाही का जोर था और राजसी पोशाकों की चमक दमक देखने को ज्यादा मिलती थी। प्रभाववादी आन्दोलन के आरम्भ होते ही कला उस दुनिया से निबलकर यत्र-युग में प्रवेश करने लगी, अभिजातीयता के शिखर को छोड़कर जनसाधारण के जीवन की ओर बढ़ने लगी। प्रभाववादी कला का उपयोग गुजरे हुए जमाने के चाकचिक्य के चित्रण के लिए भी किया जा सकता था, किन्तु, व्यवहार में इस कला ने यत्रयुग के साथ अपना नाता जोड़ लिया, नग्न वास्तविकता को अपना विषय बना लिया। यही कारण है कि हम जहाँ भी देखते हैं, प्रभाववाद और वस्तुवाद का गठबधन हमें सर्वत्र दिखायी देता है। प्रभाववाद ने कविता के ढाँचे की रेखाओं को अस्पष्ट बना दिया, उसके रंगों की चटकदारी को मन्द कर दिया। प्रभाववादी कविताओं में अक्सर रंग धुँधे-धुँधे होते हैं, आकार धुँधले और आकृतियाँ अस्पष्ट होती हैं। स्पष्ट ही, यह जीवन की उस वास्तविकता का चित्रण है, जो कुछ दूर से दिखायी देती है। और दूर से दिखायी देने पर चीजें धुँधली और अस्पष्ट ही दिखायी देंगी।

विज्ञान के प्रभाव के कारण कला आवेगों को दबाकर सयत होना चाहती थी, रेखाओं के मामले में मितव्ययी होना चाहती थी, दृश्यों का चित्रण हू-ब-हू करना चाहती थी, अतिरंजन से बचना चाहती थी, वास्तविक और कठोर होना चाहती थी, ईमानदार और सत्यवादी होना चाहती थी। उसकी ये सारी अभिलाषाएँ प्रभाववाद से, कुछ दूर तक, पूरी हुईं। किन्तु, धारा अब परम्परा से टूट चुकी थी और वैयक्तिक भावनाओं की बाढ़ के कारण कलाकार नित्य नये प्रयोगों की ओर उन्मुख होना चाहते थे। उनके लिए कोई भी प्रयोग अन्तिम प्रयोग नहीं था, कोई भी वाद अन्तिम वाद नहीं था।

परम्परा के दो लक्षण हैं। पहला तो यह कि वह अनुशासन देती है, रुकावट डालकर पानी को गहरा बनाती है। और दूसरा यह कि अपनी सीमा तक पहुँचा-र कलाकार को वह आगे की राह दिखाती है। किन्तु, युरोप के कलाकारों ने

परम्परा के अनुशासन-पक्ष का तिरस्कार कर दिया और वे नवीन प्रयोगों की ओर इस उत्साह से बढ़ने लगे कि चित्र कला अबूझपहेली बन गयी और जनता के भीतर यह भाव जगने लगा कि चित्र-कला अब हमारी नहीं रही। वह कलाकारों की कठ-पुतली बन गयी है। कलाकार उसे अपनी इच्छा के अनुसार नचा रहे हैं। इन्हीं नये प्रयोगों से डाडावाद, सुररियलिज्म, क्यूबिज्म, प्वायटिलिज्म आदि अनेक आन्दोलन उत्पन्न हो गये।

डाडावाद

डाडा का अर्थ 'हाजी हास' यानी खिलौने का घोड़ा होता है। इस दृष्टि से डाडावादियों के चित्र वैसे होने चाहिए, जैसे चित्र खिलौने के घोड़ों पर चढ़नेवाले बच्चे खींचते हैं। बच्चों का रेखा-अंकन अटपटा होता है, उनकी बोली भी अटपटी होती है। डाडा कलाकार इसी तुलनाहट को महत्त्व देते हैं। जो कुछ अभी सम्पत्ता की छून से बचा हुआ है, जो कुछ भी प्राकृतिक, निश्चल और निर्विकार है, वही वास्तविकता का असली रूप है। इसलिए, अटपटी बोली और टेढ़ी-मेढ़ी रेखाएँ ही वास्तविकता को पकड़ सकती हैं।

डाडावादियों की दृष्टि में ससार विशृ खलताओं का समूह है। इसके जितने तत्त्व हैं, परस्पर धक्का-मुक्की, मचा रहे हैं। आदमी बदलकर वृक्ष हो रहा है। वृक्ष, परिवर्तन के क्रम में, रूपांतरित होकर मनुष्य बन रहे हैं। वास्तविकता का मौलिक रूप अव्यवस्था है, कोलाहल है, विशृ खलता है। और अन्त में जाकर भी वास्तविकता विशृ खल और अव्यवस्थित ही रह जाती है। अतएव, वस्तुवादी बनाकार अव्यवस्था और विशृ खलता का ही कलाकार होता है।

डाडा सत्रदाय की स्थापना सन् १९१६ ई० में जूरिख में हुई थी। इसके सम्पादक हान्स अर्प और ट्रिस्टन तारा थे। जब सन् १९१६ ई० में तारा पेरिस आये, यह आन्दोलन उनके साथ फ्रांस पहुँच गया और वहाँ फ्रांस के चित्तकों और कलाकारों ने इस आन्दोलन को फ्रांसीसी रूप दे दिया। फ्रांस में इस आन्दोलन से प्रभावित होने वालों और उसे प्रभावित करने वालों में सबसे बड़ा नाम आन्द्रे ब्रेतो (१८६९-००) का माना जाता है। जिस तरह वे चिंतन से डाडा की उत्पत्ति हुई थी, उस तरह का चिंतन फ्रांस में डाडा के आगमन के पूर्व से ही चल रहा था। डाडा का फ्रांस में आगमन सन् १९१६ ई० में हुआ, किन्तु सन् १९१७ ई० में ही अपोलिनेर (१८८०-१९१८) ने लिखा था, "प्रेरणा का असली और सबसे बड़ा स्रोत अर आदर्श है, चित्र बनाने, बुनूहल उपजाने और दृष्टि को धक्का देने का भाव है। साहित्य और कला के जो आन्दोलन पहले गुजर चुके हैं, उनसे हमारा नया आन्दोलन उसी मात्रा में भिन्न होगा, जिस मात्रा में हम चित्र बनाने और दृष्टि को धक्का देने के कोशल का उपयोग करेंगे।"

सुररियलिज्म के समान डाडा भी केवल कला का आन्दोलन नहीं था, वह राजनैतिक भावनाओं से भी युक्त था। अपनी जन्मभूमि यात्री जर्मनी में डाडा उग्र वामपंथी विचारधारा के साथ था और फ्रांस में भी उसका झुकाव बुर्जुआ समाज के विरुद्ध हो रहा। डाडा कला दुस्साहसी प्रयोग की कला थी, उसका स्वस्व पूर्णतः वैचारिक और निराकार था तथा बुर्जुआ समाज की रीति के वह विसृजित विरुद्ध पड़ती थी।

✓ डाडा की आस्था नकारात्मक थी। उसका जोर अस्तित्व नहीं, नास्ति पर था। "सुन्दर क्या है? असुन्दर क्या है? बड़ा, मजबूत और कमजोर क्या है? मापेंटर क्या है? रेनान क्या है? नहीं जानता हूँ। मैं कौन हूँ? नहीं जानता हूँ, नहीं जानता हूँ, नहीं जानता हूँ।"

डाडावाद के मतसूत्र क्या थे, इसका कुछ पता रोयियर के इस उद्गार से चलता है। "आत्मा जब तक किसी वस्तु के साथ स्वीकारात्मक संबंध जोड़े, उसके पूर्व ही उस पर टूट पड़े। उसे उस समय पकड़ो, जब उसका सारतम्य किसी से नहीं बँटा हो अथवा वैठा हो तो मात्र उस प्रकार, जैसे आदिकालीन समाज में होता था। वस्तुओं के भीतर जो तर्कमय एकता है, उसकी जगह पर वेद्वी असंभवता के ऐश्वर्य की कल्पना करनी चाहिए। असंभवताओं की एकता ही चीजों की मौलिक एकता है।"

✓ डाडावाद से प्रेरित कविताएँ दुर्बल ही नहीं, अपठनीय भी निकली। डाडा कवि कृतियों के नियोजन और रचना में विद्वान नहीं करते थे। शब्दों को के जाकनिमक घटना के पिका और कुछ नहीं मानते थे। शब्दों का वे अर्थ नहीं करते थे, उन्हें केवल घटित होने देते थे। साहित्य पर डाडावाद का प्रभाव तनिक भी स्थायी नहीं हुआ। हाँ, अगर यह समझा जाय कि डाडा का प्रभाव सुररियलिस्ट आन्दोलन में जाता है, तो यह बात, एक हद तक, सच मानी जा सकती है।

सुररियलिज्म

✓ सुर (sur) का अर्थ ऊपर होता है। अतएव, सुररियलिज्म, इस पूरे शब्द का अभिप्राय उस धरा से है, जो वास्तविकता से ऊपर उठ कर काम करती है। हिन्दी में सुररियलिज्म का अनुवाद अति-वास्तुवाद के नाम से किया जाता है, किन्तु, जो वास्तविकता दृश्य या चेतन के नीचे अथवा उससे बहुत दूर है, वह वास्तविकता है या कोई और तत्त्व, यह कहना कठिन है। सुररियलिज्म इस धारणा के अधीन काम करता है कि जब तक हम जाग्रत रहते हैं, वास्तविकता से हम छिन्न रहते हैं। सामाजिक आचार, विचार और परंपरा की जकड़ में रहते-रहते मनुष्य के भीतर निपेधात्मक प्रवृत्तियाँ उत्पन्न हो गयी हैं। उसके भीतर की वास्तविकता जो बात बोधना चाहती है, उसे वह बात बोलने नहीं देती। हमारा जो

असली रूप है, उसे प्रकट करने का साहस हम में नहीं है। हम जो बातें बोलना चाहते हैं, उन्हें हम लज्जा के कारण नहीं बोलते हैं, भय के कारण नहीं बोलते हैं। वास्तविकता जिस रूप में प्रकट होना चाहती है, निषेधात्मक प्रवृत्तियों में उस रूप में प्रकट होने नहीं देती। जब हम जाग्रत होते हैं हम सुषुप्त के लोभ से चालित होते हैं, निन्दा के भय से चालित होते हैं, संस्कृति और सौजन्य की भावनाओं के अधीन रहते हैं। हम अपने ऊपर रोक लगाते हैं, नियंत्रण लगाते हैं, अवरोध की पोशाक पहनकर सुसज्जित और सम्यक् दिखायी देना चाहते हैं। यह मनुष्य की असली वास्तविकता नहीं है। अतएव, आज तक जो साहित्य लिखा गया, वह नकली है, अधूरा है अयथेष्ट है।

किन्तु, जब हम सो जाते हैं, हमारी असली वास्तविकता काम करने लगती है। निद्रा मनुष्य की असली स्वतन्त्रता की स्थिति है, जब नियंत्रण और अवरोध दूर हो जाते हैं और हमारा जो असली रूप है, वह काम करने लगता है। अतएव, हमारी असली वास्तविकता यह है, जिसकी ओर हमारे स्वप्न संकेत करते हैं। हम अमल में क्या हैं, इसकी जैसी व्याख्या हमारे स्वप्न करते हैं, वैसी व्याख्या तर्कों और ज्ञान से संभव नहीं है। अतएव, स्वप्न का चित्रण ही हमारे आन्तरिक जीवन, हमारी असली वास्तविकता का सही चित्रण है।

जो लोग सामाजिक घटनाओं और राजनैतिक क्रान्तियों को साहित्यिक परिवर्तन का कारण मानते हैं, उनका क्याल है कि डाढ़ा और सुररियलिज्म, ये दोनों आन्दोलन उस परिस्थिति के विरुद्ध कलाकारों के क्षोभ से जनमे थे, जो प्रथम विश्वयुद्ध के बाद उत्पन्न हुई थी। प्रथम विश्व-युद्ध में बहुत-से चित्तक और कलाकार युद्ध के मोर्चों पर लड़ने को भेजे गये थे। वे जब युद्ध से लौटे, प्रौढ़ चित्तकों का चित्तन उन्हें कुछ विछड़ा हुआ सा दिखायी पड़ा, प्रौढ़ कलाकारों की चेतना उन्हें समय के 'गियर' से कुछ बेमेल-सी लगी। फ्रांस में सुररियलिस्ट आन्दोलन के नेता आन्द्रे ब्रेतो गिने जाते हैं। वे और उनके अनुगामी युवक प्रचलित साहित्यिक धार्मिकता और एकरसता से बिलकुल ऊबे हुए थे। ब्रेतो ने विख्यात कवि बनाडेग और चित्तक सारोमणि बर्साँ के खिलाफ अपना असंतोष व्यक्त किया था। जो लोग सुररियलिस्ट बननेवाले थे, वे केवल काव्य और कला की ही प्रचलित शैलियों से असन्तुष्ट नहीं थे, युग का सारा जीवन-दर्शन ही उन्हें तोखता और निस्तार दिखायी देता था। वह सारा का सारा युग उनकी चेतना पर दुःस्वप्न के समान छाया हुआ था। रेडियो से दाण दाण जो शब्दों के कोलाहल का प्रवाह बहता था, उससे उन्हें दुनिया और भी सन्निपात-ग्रस्त प्रतीत होती थी और साहित्य के नाम पर मन्यता-प्राप्त लोग जो कुछ लिख रहे थे, उसे वे नापा का ध्वनिचार समझते थे।

(आन्द्रे ब्रेतो ने सन् १९२४ ई० में सुररियलिज्म का जो घोषणा-पत्र प्रकाशित

किया, उसमें उन्होंने सबसे ज्यादा जोर हम बात पर दिया कि सुररियलिज्म का सबसे बड़ा आधार स्वतंत्रता है और कलाकार के लिए मुक्ति का पहला अर्थ कला के निमग्न से मुक्ति है जिसे वह प्रतिमा-भजन की शैली में व्यक्त करता है।

॥ ब्रेतो ने कविता में सुररियलिज्म का आदर्श रेम्बू और मलार्मे को माना तथा चिरकला में दान गाय, मतीमे और पिकासो को।

• यूरोप और अमरीका के राज्य पर सबसे बड़ा प्रभाव इम्प्रेसनिज्म और सुररियलिज्म का पड़ा है। अन्य छोटे-मोटे वादों का प्रभाव समाप्त हो गया है, किन्तु प्रभाववादी, विशेषतः, सुररियलिस्टिक कविताएँ यूरोप में आज भी लिखी जा रही हैं। वस्तु, कहना चाहिए कि यूरोपीय राज्य की सबसे बड़ी प्रवृत्ति अभी सुररियलिस्टवाद की ही प्रवृत्ति है। अतएव, उचित है कि हम यह जानने की कोशिश करें कि जो लोग सुररियलिज्म के कर्णधार हैं, कला के बारे में उनकी मायताएँ कैसी हैं।

• इस प्रसंग में पिबामो ने जो कुछ कहा है, उसे देखकर अचम्भा होता है। उसका कहना है कि—

१. "कला मृत्य नहीं होती। वह एक ऐसा असत्य है, जिसे देखकर हम सत्य की अनुभूति प्राप्त करते हैं। कलाकार को असत्य का चित्रण इस बौद्धिक से करना चाहिए कि उसे देखकर दर्शक सत्य की अनुभूति तक जा सकें।

२ "कला जब अनुसंधान की ओर बढ़ती है, तब वह गलती करती है। ऐसे कलाकार, अमल में, उस वस्तु का चित्रण करना चाहते हैं, जो अदृश्य है और जिसका चित्र बनाना अमभव कार्य है।

• ४ 'कला और प्रकृति एक नहीं हैं। कला में हम विषय उसका करते हैं, जिसका अस्तित्व प्रकृति में नहीं है।

४ 'कला की दृष्टि से ढाँचे के मानसिक, अतीन्द्रिय, वास्तविक अथवा शुद्ध ऐंद्रिय रूपों में कोई भेद नहीं है। अस्तित्व केवल ढाँचों का होता है। और सभी ढाँचे असत्य के ढाँचे हैं जिनसे वास्तविकता अथवा सत्य की अनुभूति उत्पन्न होती है।

५ 'लोग दिकायत करते हैं कि क्यूबवाद उनकी समझ में नहीं आता। किन्तु, क्यूबवाद अन्य विधाओं के ही समान चित्रकला की एक विधा है। मैं अंगरेजी नहीं जानता हूँ, तो क्या इससे मैं यह समझूँ कि उस भाषा का अस्तित्व ही नहीं है ?

६ "अमूर्त कला केवल चित्रकारी है। चित्रकारी को छोड़ कर और कोई भी कला अमूर्त नहीं होती। चित्रकार को भी आरम्भ तो किसी न किसी वस्तु से ही करना पड़ता है किन्तु बाद की उसे वास्तविकता के सभी निशानों को मिटा देना चाहिए।

७ "सौन्दर्य की शिक्षा नहीं दी जा सकती, न सौन्दर्य की भावना प्रशिक्षण

ने द्वारा जगायी जा सकती है। कला सौन्दर्य के नियमों से नहीं बनती, बल्कि, नियमों के घेरों के परे उस प्रेरणा से, जिसे दिमाग और सहज प्रवृत्ति ग्रहण करत हैं।

८. "हर आदमी कला को समझना चाहता है। किन्तु, वह पक्षी को संगीत को क्यों नहीं समझता? वह रात्रि और पुष्प तथा दुनिया की अन्य वस्तुओं को, बिना समझे ही, प्यार क्यों करता है? दुनिया में बहुत सी ऐसी चीजें हैं, जो प्यारी हैं, मगर उनका अर्थ आदमी को नहीं मालूम है। बस, कला भी उन्हीं वस्तुओं में से एक है।

९. "कोई भी दर्शक मेरे चित्रों को उस प्रकार कैसे जी सकता है जैसे उह मैंने जिया है? कोई क्या जानता है कि मेरे चित्र कितनी दूर से आते हैं? मेरे स्वप्न, मेरी प्रवृत्तियाँ, मेरी इच्छाएँ और मेरे विचार, ये कितने अनुभवों के बाद परिपक्व हुए हैं? क्या यह सम्भव है कि जो भी व्यक्ति चाहे, उनके भीतर प्रवेश पा जाय? इसीलिए तो मैं चाहता हूँ कि चित्रकारों को तानाशाह माना जाना चाहिए।"

विचित्र बातें! और उसने मुझ से जिसका नाम घर घर में फैला हुआ है! यह मानसिक विक्षिप्तता है, कला का कोई दूरगामी उभार है अथवा युग के मस्तिष्क का कोई रोग, इसका विवेचन शायद आगे चलकर बाल करेगा, यदि सम्प्रति तब तक कायम रह गयी।

वीन मुररियलिस्ट है और वीन नहीं, इस विषय में, ब्रेतों की सूची बराबर ही फैलती और मुकडती रही है। सम्झा यह जाता है कि सूची के इस घटन-बढ़ने का कारण तात्त्विक न्याय नहीं, प्रत्युत, ब्रेतों का अपना स्वभाव है, जिस पर मौसिमी दोस्ती और दुश्मनी का प्रभाव पड़ता रहता है। इस आन्दोलन के आरम्भ में मुररियलिस्टों के बीच आपसी कलह ने बड़ा ही उग्र रूप धारण किया था। गाली-गलौज, कटुता, निन्दा और जातनिन्दा के उस समय इतने उदाहरण सामने आये थे कि यह आन्दोलन अत्यन्त सर्वांग और संप्रदायवादी बन गया था। वैसे, साहित्यिक आन्दोलनों के कटु पक्ष पर ध्यान न देना ही उचित मालूम होता है किन्तु, सार्थ-जैसे चिन्तकों ने यह बात स्वीकार की है कि दलबन्दी, कटुता और सर्वांगीणता इस आन्दोलन के स्वभावगत लक्षण हैं।

मुररियलिज्म केवल वाक्यगत आन्दोलन नहीं है। उसने अनुगामियों का दावा है कि यह आन्दोलन नवीन जीवनदर्शन का आन्दोलन है। "मुररियलिज्म अभिव्यक्ति का कोई नया और आसान तरीका नहीं है, न वह कविता का अध्यात्मशास्त्र है। यह एक माध्यम है, जिसके जरिये आत्मा अपनी संपूर्ण मुक्ति प्राप्त करना चाहती है।" अथवा मुररियलिज्म की ओर से किये गये प्रचार में यह वाक्य भी मिलता है कि "हम प्राप्ति के विशेषज्ञ हैं।"

जहाँ तक मुररियलिज्म के साहित्यिक पक्ष का प्रश्न है, अपने घोषणा-पत्र में

ब्रेता न कहा था, “साहित्य में जो कुछ आश्चर्यजनक और आश्चर्यजनक है, जो कुछ भी मन को चकित करनेवाला है, उससे लोग घृणा करते हैं। वे उपेक्षा और मजाक के नीचे उसे दबा कर मार डालना चाहते हैं। हम बार हमारा लक्ष्य इसी घृणा और उपेक्षा पर प्रहार करना है। संक्षेप में, हम बहना चाहते हैं कि जो कुछ आश्चर्यजनक है, वह हमेशा सौन्दर्यपूर्ण होता है, जो कुछ भी आश्चर्यजनक है, वह सुन्दर है—नहीं, सौन्दर्य का एकमात्र निवास आश्चर्य में है।”

एक अन्य सुररियलिस्ट (अरागोन) ने कहा था, “सुररियलिज्म प्रेरणा का एक स्वीकृत स्वरूप है। वह केवल स्वीकृत ही नहीं है, उसका प्रयोग भी किया जाता है। यह प्रेरणा ऐसी नहीं है, जो अचानक आती हो और अव्याख्येय होकर रह जाती हो। वह एक ऐसी शक्ति है, जो उपयोग में लायी जाती है।”

आचार्यों के अनुसार हम आन्दोलन का ध्येय मनुष्य को लौटाकर कल्पना के उद्गम पर ले जाना है। ‘आदमी अगर लौटकर उस बिन्दु पर पहुँच जाय, जहाँ से कल्पना का जन्म होता है, तो उसकी सारी चिन्ताधारा नवीन हो जायगी, मारा जीवन ताजगी से भर जायगा।’ ‘मनुष्य अपना चिन्तक और विधाता आप होता है। यह अपने आपका होकर रहे, इसकी जिम्मेवारी भी उसी की है। जब कामनाएँ अराजकता की अवस्था में हो और क्षण क्षण दुर्दमनीय हो रही हो, तब भी आदमी को अपनी कामनाओं के साथ बंधा रहना चाहिए। कविता मनुष्य को इसी बात की शिक्षा देती है।’

सुररियलिस्टिक कविताओं के बारे में समाज की सामान्य धारणा यह है कि ये कविताएँ गैरजिम्मेवारी की कविताएँ हैं, सन्निपाती और उन्मत्त चेतना के उद्गार हैं। किन्तु, सुररियलिस्ट कवि अपने को जीवन से भिन्न नहीं समझते हैं। उल्टे, उनका विश्वास है कि वे जीवन के गहन अन्तराल से बोलते हैं, मन की उस कदरा में बोलते हैं, जहाँ तक कूँची और कलम की पहुँच पहले नहीं हुई थी। और सुररियलिज्म प्रधानतः मनुष्य के अवचेतन की खोज है, वह कविता से अधिक जीवन के लिए चिंतित है। “सुररियलिज्म कविता की शैली नहीं है। यह कराहती और कराहती लेती हुई उस आत्मा की पुकार है जिसने निराशा से आजिज आकर अपनी सभी बेडिया के काट डालने का निश्चय किया है।”

सुररियलिज्म अपने को आत्मा के उद्धार का दर्जन मानता है। चित्र और कविताएँ आनुपंगिक वस्तुएँ हैं। हाँ, चित्रों और कविताओं की रचना के समय आत्मा जिस पीड़ा का अनुभव करती है, जो ऐंठन महसूस करती है, वह भी आत्मा के ही उद्धार की प्रक्रिया है।

इस विचारधारा का ध्येय जीवन अवश्य रहा होगा, क्योंकि जीवन को बदलने के प्रयास में बहुत से सुररियलिस्ट कवि साम्यवादी हो गये थे। एक समय ब्रेतो खुद साम्यवादी थे। साम्यवाद से उनका सम्बन्ध विच्छेद सन् १९३१ ई० में हुआ।

किन्तु, कला में सुररियलिज्म मनोविज्ञान के मार्ग से चलता है और उस पर फायद के अनुसंधानों का पूरा प्रभाव है। वेतो ने अपने १९२४ वाले घोषणा-पत्र में साइकिक (स्वत) लेखन पर इसलिए जोर दिया था कि इस क्रिया से विचारों की असली प्रनिया को अभिव्यक्ति मिल सकती है। विचार शुद्ध तभी आते हैं, जब लेखक पर बुद्धि का नियंत्रण न रहे और लेखक अपनी नैतिक तथा कलात्मक धारणाओं को अपने को प्रभावित करने का अवसर प्रदान नहीं करे।

स्वत लेखन का प्रयोग कई कवि करते थे। कहते हैं, इसका कुछ थोड़ा मजा पेन्स ने भी चखा था। कुछ लोग ऐसे भी थे, जो निद्रा में जाकर बोलने का अभ्यास करते थे। रायट डेसनो नामक एक फ्रांसीसी कवि इस कला में बड़े ही माहिर थे। कहा जाता है, नींद में वे सुररियलिस्टिक कविताएँ बका करते थे।

उन्नीसवीं सदी में बोदलेयर, रेम्बू और मलार्मे ने कविता को मनुष्य का धर्म बनाना चाहा था। सुररियलिज्म उसी प्रवृत्ति का विकास बनकर आया। किन्तु, उन्नीसवीं सदी के कवियों से सुररियलिस्ट इस बात में भिन्न रहे कि पहले वे कवि भाषा की जादूगरी में विश्वास करते थे, किन्तु, सुररियलिस्टों का अधिक जोर कल्पना की शक्ति पर पड़ा। इसका एक दुष्परिणाम यह हुआ कि इस वाद ने कृति के निर्माण पर बल न देकर बल उस मानसिक प्रक्रिया पर दिया, जिससे कृतियों की प्रेरणा आती है। (उन्नीसवीं सदी की प्रवृत्ति कविता को लोकोत्तर धरातल पर ले जाने की थी। सुररियलिस्टों की लोकोत्तर लोक का पता मन की अपार गहराई में चला, उपचेतन में चला। किन्तु, उपचेतन की आवाज सुनने में वे इतने ध्यानस्थ हुए कि कविता के स्वरूप की महिमा उनके सामने, आपसे आप, गीण हो गयी।

सुररियलिस्ट साधना और मनोविज्ञान

सुररियलिज्म कविता की शैली है अथवा मनोवैज्ञानिक अनुसंधानों का कोई मार्ग, यह बात स्पष्ट रूप से बतायी नहीं जा सकती। दिखायी मही पड़ता है कि वह काव्यात्मक ब्रह्म, मनोवैज्ञानिक अधिक है। स्वत लेखन का उद्देश्य यह था कि चेतन के नीचे जो अचेतन मानस है, वह भाषा में अपनी अभिव्यक्ति पा सके। चेतन मन वह है, जिसे हमने शिक्षित किया है, जो हमारे संस्कारों, वर्जनों और निषेधों की जजीरों से आवद्ध है। इसीलिए हमारा जो रूप चेतन में स्थित है, वह हमारा ठीक ठीक सहज रूप नहीं है। हमारे सहज रूप की अभिव्यक्ति अचेतन ही दे सकता है, अगर उसे उसकी भाषा प्राप्त हो आय। सुररियलिज्म इसी भाषा के साधन की साधना है।

शुद्ध मनोविज्ञान यह धायद इसलिए नहीं है कि उसका ध्येय अवचेतन का उपयोग रचनात्मक निर्माण के लिए करना है, मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाओं के निरूपण की चिन्ता सुररियलिस्टिक कवियों में दिखायी नहीं देती। सृजनशीलता की प्रक्रि-

याओं को समझने का एक ही मार्ग है यानी उस समुद्र में डूबकी लगाना, जो चेतन के नीचे छिपा हुआ है, जो बुद्धिवाद की सतह के नीचे बहता है। वैसे, रचना की प्रक्रिया में विचार और भावना, दोनों काम करते हैं, किन्तु, बुद्धि का महत्व रचना के आरम्भ होने के बाद शुरू होता है। उससे पूर्व इस प्रक्रिया की मुख्य प्रेरणा भावना होती है, विवेकहीनता होती है, असबद्धता होती है। रचना की शक्ति को जगाने तथा उसका अध्ययन करने के लिए अब मनोविज्ञान में एक नयी शाखा उत्पन्न हुई है, जिसे साइनेटिक्स (synetics) कहते हैं। इस शाखा के अनुसंधानों से पता यह चलता है कि असबद्धता और अप्रासंगिकता में गये बिना न तो कोई अच्छी कविता लिखी जाती है, न वैज्ञानिक कोई आविष्कार कर पाता है।

कवि और वैज्ञानिक, दोनों को, समाधि के क्रम में, बुद्धि-सम्मत धरातल से उठकर उस धरातल पर जाना पड़ता है, जहाँ बुद्धि के नियम नहीं चलते, जो धरातल अप्रासंगिक और विवेक-मुक्त है, जहाँ चिन्तन तथ्यों के अनुसार नहीं चलता, फँटासी में चलता है। फँटासी और विवेक-मुक्तता, दोनों ही अचेतन अथवा अवचेतन की स्थितियाँ होती हैं। अतएव, प्रत्येक आविष्कार और प्रत्येक कविता, जन्म के पूर्व, अवचेतन से प्रेरणा ग्रहण करती है।

हमारा चेतन ही नहीं, अचेतन अथवा अवचेतन मन भी स्मृतियों से भरा हुआ है और मुक्त सगति अथवा "फ्री एसोसियेशन" स्मृति का धर्म है। एक स्मृति के साथ अनेक स्मृतियाँ जुड़ी होती हैं। एक वस्तु की याद आने पर हमें उससे मिलती-जलती अनेक वस्तुओं की याद आने लगती हैं। इसी क्रिया का नाम मुक्त सगति की क्रिया है। स्मृति का स्वभाव "फाईलिंग" है। वह एक प्रकार की सभी स्मृतियों को अपनी एक फाइल में जमा करती है और अन्य प्रकार की स्मृतियों को अन्य फाइलों में। अवचेतन में स्मृति के खाने अलग-अलग हैं। सुख की स्मृतियाँ सुख के साथ और दुःख की स्मृतियाँ दुःख के साथ संचित रहती हैं। जब हम किसी एक घटना की याद करते हैं, तब उस तरह की अनेक घटनाएँ हमें स्वतः याद आने लगती हैं। जेम्स ज्वायस की चेतना-प्रवाह वाली शैली इसी मुक्त-सगति के नियम पर आधारित है। एक भरने की याद करने पर दूसरा भरना याद आता है, फिर किनारे के फूल याद आते हैं, फिर वे लोग याद आते हैं जिनके साथ हम वहाँ गये थे। और उनमें से किसी के साथ अगर हमने प्रेम किया हो, तो फिर उस व्यक्ति के सम्बन्ध की दूसरी बातें भी याद आने लगती हैं। यही चेतना-प्रवाह का रूप है।

हिपनोसिस में चेतन को दबाकर अवचेतन को ऊपर लाने का काम किया जाता है और तब आदमी बहुत-सी ऐसी बातें भी बोल जाता है, जिनका पता चेतनावस्था में उसे भी नहीं होता। इस पद्धति से आदमी ने पूर्वजन्म तक की बातें कही हैं और जाँच करने पर वे सही पायी गयी हैं। अब मनोवैज्ञानिकों का विश्वास है कि हिपनोसिस का सहारा लिए बिना भी आदमी साधनापूर्वक चेतन

से उतर कर अचेतन में जा सकता है और अपने भीतर से ऐसी अनुभूतियाँ निकाल सकता है, जिनका पता उसके चेतन मन को नहीं है।

जो कुछ भी प्रासंगिक है, बुद्धि-सम्मत और तर्कयुक्त है, वह सीमित है। सीमाओं से बाहर फैला मैदान वह है, जिसे हम स्वप्न, दिवास्वप्न अथवा कल्पना कहते हैं। इस मैदान की कहीं भी कोई सीमा नहीं है। जब तक मनुष्य इस क्षेत्र की निस्सीम विस्तीर्णता में नहीं पहुँचता, कविता और आविष्कार उसे नहीं सूझते हैं। रचना के पूर्व, विषय और शैली की अवधारणा के पूर्व, आदमी उन्माद की एक हलकी अवस्था में प्रवेश करता है। तभी उसे आविष्कारक शक्ति प्राप्त होती है। सृजनशीलता बराबर विवेक-मुक्तता की स्थिति से उत्पन्न होती है।

सुररियलिज्म आन्दोलन का जब आरम्भ हुआ, मनोपी बुद्धिवाद की अति-शयता से ऊबे हुए थे, धर्म की कट्टरता उन्हें पसन्द नहीं थी, प्रचलित दर्शन उन्हें बेमानी लगता था और जो दुनिया उन्हें विरासत में मिली थी, उससे वे नाराज थे। अतएव, उन्होंने भक्ति का नारा बड़े जोर से बलन्द किया, गरचे इस नारे का साहित्य से बाहर कोई प्रभाव नहीं पड़ा। सुसार को बदलने के प्रयास में जैसे मलामें तथा उनके अनुयायियों की भाषा की जादूगरी नाबामयाब सिद्ध हुई थी, उसी प्रकार, सुररियलिस्टों की उपचेतन-आराधना और अपने को एक नये अनुशासन के अधीन लाने का प्रयास भी व्यर्थ हुआ। कोई आश्चर्य नहीं कि कितने ही प्लान्त सुररियलिस्टों ने चिन्तन से निराश होकर कर्म की राह पकड़ी और वे साम्यवाद की ओर चले गये।

जो लोग साहित्य में रहे, उनके सामने कई प्रकार की कठिनाइयाँ दिखायी देने लगी। उन्होंने रह-रहकर इतनी विभिन्न शैलियों के प्रयोग किये थे कि केन्द्रित उपलब्धि उनकी छुँछी दीखने लगी। उनके दिलासे के लिए बेटो ने कहा था कि "यह शैली दूषित नहीं है। इसमें स्वप्न और कर्म के बीच जो खाई दीखती है, उसे पाटनेवाले कवि शीघ्र ही उत्पन्न होंगे।"

कविता कर्म-लोक की उपेक्षा करके जादूगरनी बनने चली थी, किन्तु अब उसे यह अनुभव होने लगा कि ज्ञान जब कर्म का तिरस्कार करता है, तब अनादर कर्म का नहीं होता, प्रत्युत, ज्ञान ही छुँछा होने कारण तिरस्कृत हो जाता है।

किन्तु, साहसी सुररियलिस्ट कवि इस पर भी हार मानने को तैयार नहीं थे। अपनी रचना की सार्वकता सिद्ध करने को वे लाजिक की ओर भी अबहेलना करने लगे, विम्व-विधान में और भी छूट लेने लगे और उनकी कविताएँ चेतना अथवा अर्ध-चेतना की खण्डित अभिव्यक्तियाँ बनने लगी। ऐसा दीखने लगा, मानो, वे कविताएँ जागति और स्वप्न के बीच की कहियाँ खोज रही हों।

सुररियलिस्ट कवि सम्पत्ता, नैतिकता और तर्कशास्त्र को शका से देखते हैं। वे जिस लोक में जाना चाहते हैं, वह लोक सम्पत्ता के पीछे छूट चुका है, वह लोक

नैतिक नियमों और तर्कों के सोपानों के लिए अगम्य है। नैतिकता और तर्क मनुष्य के ऊपरी लिवाम हैं। अपने रक्त और मांस के अन्दर आदमी कुछ और होता है। इसी कुछ और का भ्रान्त सुररियलिज्म का ध्येय है। सुररियलिस्टों की दृष्टि में कोई तुलानेवाला बच्चा वास्तविकता के अधिक समीप है। वह बोलने में तर्कों के पूर्वोक्त नियमों का खाल नहीं रखता, इसीलिए वह अच्छी वास्तविकता की वाणी बोलता है।

मार्च १९३२ ई० में अंतो ने एक निबन्ध लिखा था, जिसमें उन्होंने कहा था कि सम्पत्ता तूफान से सिकुड़ रही है, किन्तु मनुष्य उस तूफान के केंद्र में स्थिर और अकंप है। यह भी कि मैं मनुष्य को उस रात्रि से युक्त करना चाहता हूँ, जिसे निद्रा कहते हैं, जिस रात्रि के द्वारा वह उस रात्रि के अब में पहुँच सकता है, जहाँ असंख्य मनुष्यों और वस्तुओं का निवास है। अतश्चेतन, उपचेतन और अचेतन में दूर तक धँसने की प्रवृत्ति सुररियलिज्म की सबसे बड़ी रात्रि समझी जाती है।

विद्वानों का मत यह है कि इतना कुछ होने पर भी फ्रांस में न तो एक कविता लिखी गयी, जिसे हम शुद्ध शुद्ध सुररियलिस्टिक कविता कह सकें, न यहाँ कोई एक ऐसा कवि उत्पन्न हुआ, जो सुररियलिज्म का खाँटी प्रतिनिधि माना जा सके। फिर भी, यह आन्दोलन यूरोप में जम गया और वहाँ अभी भी ऐसी कविताएँ लिखी जा रही हैं, जो सुररियलिज्म से प्रभावित मानी जाती हैं।

सुररियलिस्टों ने प्रयोग का जो साहस दिखाया, उससे कविता की सामान्य धारणा परिवर्तित हो गयी। 'वस्तुवादी कलाकार का ध्येय मनुष्य और उसके जीवन को एकाकार करना होता है। किन्तु, सुररियलिस्ट कलाकार कवि और उसके भवितव्य (डेस्टिनी) के बीच सम्पर्क स्थापित करना चाहता है। कलाकार और उसके भवितव्य के एकाकार होने से कला की महिमा बढ़ जाती है। जो वस्तुएँ मौजूद हैं, उनसे छुटकारा हम इसलिए चाहते हैं कि हम उन वस्तुओं के सम्पर्क में आयें, जो मौजूद होनेवाली हैं। कविता तो असली वही है, जिसे हम खतरों के बीच से उठाते हैं। कविता का साम्राज्य आश्चर्यजनक का साम्राज्य है, जो परिचित होते-हाते वास्तविक हो जाता है। आश्चर्य के विस्फेपण का प्रयास फलतः प्रयास है। स्वप्न देखना कल्पना का स्वभाव है स्वप्नदृष्टियों का स्वभाव है और स्वप्न के उसकी व्याख्या किये बिना देखते हैं।'

सुररियलिस्टों की आशा यह है कि एक दिन ऐसा आयेगा, जब अम्मस्त होते-होते वास्तविकता के ऊपरवाली वास्तविकता सामान्य वास्तविकता बन जायेगी। यानी चेतन और अचेतन के बीच की दीवार धराशायी हो जायेगी।

नयी चित्र कला अत्यंत बौद्धिक है, अत्यंत विश्लेषणात्मक है। उसका मूल ध्येय ठाँवा है, सौली है, कथ्य या विषय नहीं। नयी चित्रकला का प्रायः प्रत्येक सम्प्रदाय कट्टरपथी है। इसीलिए, नयी कला में जीवन का सत्य मुखरित नहीं होता, न

उससे किसी कल्पना या 'विजन' का सङ्केत मिलता है। कला का ध्येय विश्लेषण नहीं होना चाहिए। कला गणित का फरमूला नहीं, एक लपट है, एक आग है, जो हम अदृष्ट रूप को रूपायित करने को प्रेरित करती है। वहते हैं, नयी कला जीवन का प्रतिनिधित्व करती है। किन्तु, वह जीवन के किस रूप की प्रतिनिधि है? शायद उन प्रवृत्तियों की, जो आदिम और कुरूप हैं, शायद उन अन्ध आवेगों की, जो अभी ठीक से समझे भी नहीं गये हैं, शायद स्नायविक उत्तेजनाओं की और लोहू में दीड़ने वाली सनसनाहटों की, जो आरामनियन्त्रण को कमजोर बनाती हैं। कला ने नये नये प्रयोग खूब किये लेकिन, साथ ही उसने अपने को उन गुणों से भी अलग कर लिया, जिस गुणों के कारण कला मनुष्य के ऊर्ध्व अभियान में सहायक होती थी। और कविता पर भी उसका प्रभाव इसी प्रकार अनिष्टकारी सिद्ध हुआ है।

अभिव्यजनावाद

अभिव्यजनावाद अभिव्यक्ति की खूबियों का आन्दोलन है। अभिव्यक्ति की खूबियों का ध्यान सभी युगों के श्रेष्ठ कवियों को रहा था। किन्तु, पहले के कवि उक्ति और चित्रण की सुन्दरता को साध्य नहीं, साधन मानते थे। उनका लक्ष्य उक्ति और चित्रण का प्रयोग कथ्य को प्रभावशाली बनाने को करना था। किन्तु, अभिव्यजनावादी आन्दोलन ने कथ्य की महिमा को तिरस्कृत कर दिया। वह जोर इस बात पर देने लगा कि कविता कथ्य के प्रचार का माध्यम नहीं है। कवि का काम सिर्फ यह है कि वह जो भी बात बड़े स्वच्छता से कहे, सुस्पष्टता के साथ बहे, कम से कम शब्दों में कहे तथा अपनी अनुभूतियों को चित्रों और विम्बों में परिवर्तित करके नहे। चित्र बनाते समय चित्रकार की जो मनोदशा होती है, कविता रचते समय कवि की भी मनोदशा वैसी ही होनी चाहिए। कलाकार-धर्म कवि का सबसे बड़ा धर्म है और अभिव्यक्ति की चूस्ती और सफाई को छोड़कर उसे और किसी बात की चिन्ता नहीं करनी चाहिए।

रोमांसवाद और अभिव्यजनावाद के बीच कला के दो बड़े आन्दोलन, प्रतीकवाद और प्रभाववाद के रूप में, उठे थे। इन दोनों आन्दोलनों का प्रभाव अभिव्यजनावाद की पीठ पर था, मगर यह नया आन्दोलन अपने से पहले के दो आन्दोलनों से कुछ भिन्न भी था। प्रतीकवाद का स्वभाव अन्योक्तियों में बोलने का था। वह प्रसंगों और संकेतों के द्वारा अनुभूतियाँ का चित्रण करता था, वस्तु, अनुभूतियों के साथ लिपटी अरूप छायाएँ उसे अधिक सुभाती थी। इस पर से कुछ आलोचकों का मत यह बना है कि प्रतीकवाद से अभिव्यजनावाद इस अर्थ में भिन्न है कि प्रतीकवादी कवि बराबर वस्तुओं के भीतर धँसने की कोशिश करते हैं, जबकि अभिव्यजनावादी कवि सतह पर के दृश्य सौन्दर्य को ही यथेष्ट समझते हैं। यह सिद्धान्त की बात हो सकती है, किन्तु, व्यवहार में, अभिव्यजनावादी कवि भी वस्तुओं के भीतर भँकने से बाज नहीं आते। वस्तुओं के जो पक्ष आँखों से ओमल है, उन्हें वे भी दृश्य रूप प्रदान करते हैं। शायद यह मानना अधिक युक्तित्तगत है कि चित्रण की सफाई अभिव्यजनावाद की अपनी साधना है और वस्तुओं के भीतर भँकने की प्रवृत्ति प्रतीकवाद से आया हुआ प्रभाव।

अभिव्यजनावाद से प्रभाववाद इस अर्थ में भिन्न था कि प्रभाववाद यद्यपि

वस्तु के अनावश्यक पक्षा को छोड़कर वर्णन उसके सार तत्त्व का करता था, किन्तु, उसके विम्ब विषय के साथ जुड़े रहते थे। प्रभाववादी कविता मूल में रोमांटिक वृत्ति लिये चलती थी। फर्क यह था कि वह हड़्डी तक नग्न थी और रंग की रोमांटिक चटकदारी उसमें नहीं थी। किन्तु, अभिव्यजनावाद के विम्ब विषय से जुड़े नहीं होते थे। एक भेद दोनों के बीच यह भी था कि प्रभाववाद में वस्तु पर टिप्पणी करने की थोड़ी गुजाइश थी, लेकिन, अभिव्यजनावादी कवि व्याख्या और टिप्पणियाँ से विलकुल अलग रहना चाहते थे।

अभिव्यजनावाद और चित्रवाद, ये एक ही प्रवृत्ति से उत्पन्न दो आन्दोलन थे। अभिव्यजनावाद का प्रवर्तन सन् १९१२ ई० के आस पास जर्मनी में हुआ और चित्रवादी आन्दोलन उसके एक साल बाद इंग्लैंड में उत्पन्न हुआ। ये दोनों आन्दोलन कला के आन्दोलन थे, जिसका अर्थ यह है कि उनका लक्ष्य विषय नहीं था, जैसी थी, उक्ति की भूमिका और चित्रण की सफाई थी। इन दोनों आन्दोलनों पर विज्ञान का प्रभाव था। वे भाव और भाषा में आवेगमयता के विरुद्ध थे और अनुभूतियों का चित्रण वैज्ञानिक सुनिश्चितता से करना चाहते थे। आवेग और भावुकता मानवता के केंद्रोत्थ के लक्षण है। वैज्ञानिक युग के मनुष्य को आविष्ट और भावुक नहीं होना चाहिए।

अभिव्यजनावाद कविता में शुद्धता लानेवाले आन्दोलन का परिपाक था। सन् १९१२ ई० के आसपास जिस प्रवृत्ति का नाम अभिव्यजनावादी आन्दोलन पड़ा, वह प्रवृत्ति दरअसल उतनी नयी नहीं थी। वह युग-युग से कविता की मुख्य प्रवृत्ति रहती आयी थी। प्रत्येक युग के श्रेष्ठ कवि की चरम-क्षमता ज्ञान-व्ययन अथवा वास्तविकता के विश्लेषण में नहीं, प्रत्युत, चित्रण की सजीवता और पूर्णता में परखी गयी थी और जैसी पवित्रता को हम आज शुद्ध कविता कहते हैं, वैसी पवित्रता प्रत्येक अच्छे कवि की रचनाओं में आती थी और आलोचकों के यहाँ उन पवित्रताओं का मान भी कुछ अधिक होता था। और जैसे-जैसे कविता प्रगति करती जा रही थी, कवियों का लोभ शुद्ध कवित्व की ओर बढ़ता जा रहा था।

रोमांटिक कविता के बारे में आज हमारी राय यह हो गयी है कि वह शब्द न होकर संदेश दान की कविता थी, तटस्थ न होकर जीवन की समस्याओं में उलझने की कविता थी। किन्तु, कविता की जो यात्रा शुद्धता की ओर थी, उसमें रोमांसवाद ने बाधा न डालकर कुछ सहायता ही पहुँचायी थी। हिन्दी के छायावादी और यूरोप के रोमांटिक कवियों के बारे में यह नहीं कहा जा सकता कि वे कविता न लिखकर सत्सार पर केवल पत्रों का वितरण करते थे। रोमांटिक कवि व्यक्तिवादी थे और अपने आप पर रोझने का भाव उनका तब भी कायम रहता था, जब वे नवी अथवा पैगम्बर की भूमिका अदा करते थे। उनका एक मन तो सत्सार का अध्ययन करता था और दूसरा मन उस मन से प्यार, जो बाहर सत्सार के विश्लेषण में लगा

लगा हुआ था। इमीलिए, रोमांटिक कविता केवल भावनात्मक ही नहीं, चिन्तन-शील भी दिखायी देती थी, मानो, कविता अनुभूति की अनुभूति बनाना चाह रही हो, मानो, कविता कविता के बारे में कविता होना चाहती हो।

अभि व्यञ्जनावाद का आन्दोलन ढाढा और सुररियलिज्म से दो-चार वर्ष पहले उठा था, किन्तु, इन सभी आन्दोलनों पर प्रभाववादी विचारधारा का अमर था। असल में, भिन्न-भिन्न देशों में आन्दोलनों के नाम भिन्न-भिन्न पड़ गये, लेकिन, मूलतः सभी आन्दोलनों का ध्येय एक ही था यानी उम स्वप्न को साकार करना जिसे रेम्बू और मलार्मे ने देखा था। यह स्वप्न एक ऐसी कविता का स्वप्न था, जो ज्ञान-दान नहीं करती है, जिसे नीति-अनीति की विचित्रता नहीं सताती, न मनुष्यों के सुधार की चिन्ता होती है, जो अभिव्यक्ति की पूर्णता के बाद और कुछ भी करने की इच्छा नहीं रखती। जर्मन कवि वेन (१८८६-१९५६) जर्मन भाषा के इलियट समझे जाते थे। उन्होंने आदर्श काव्य का लक्षण बताते हुए कहा था "आदर्श काव्य वह है, जो पूर्णतः काव्य है, जिसके भीतर न तो कोई आशा है, न विश्वास, जो किसी को भी संबोधित नहीं होता, जो केवल शब्दों के आकर्षक आकलन से विरचा जाता है।"

रोमांसवाद और प्रतीकवाद, दोनों ही आन्दोलनों ने इस बात पर जोर दिया था कि कविता वस्तुओं की सतह पर नहीं मिलती, वह उनके भीतर की अथवा उनके परे की चीज है। यह काव्य का भौतिकोत्तर (तत्त्व-ज्ञानात्मक अथवा मेटाफिजिकल) पक्ष था, जो नयी कविता का गुण-विशेष समझा जाने लगा। अभिव्यञ्जनावादी कवि की तुलना एक सेलक में लम्बी और पैनी छुरीवाले उम मद्रमस्त सर्जन से की है, जो आदमी की रूढ़ का पता लगाने के लिए उसके शरीर पर गहन्यभिरा करता है। अभिव्यञ्जनावादी कवि स्वप्न-द्रष्टा और कल्पनाशील थे। भाषा उन्होंने बोलचाल की चुनी थी और शब्दों के बहुत थोड़े रखते थे। अभिव्यञ्जनावाद में शब्दों की भित्तव्ययिता का महत्व इतना अधिक हो गया कि एक आलोचक ने लिखा है कि 'मिस्टर इलियट शब्दों को इस दृष्टि से तोलते हैं, मानो, वे प्राणायामी पीठी को बैलिसग्राम भेज रहे हों।' अभिव्यञ्जनावादी कवि कविता की पवित्रता को विम्वों में सजाते थे और उनके विम्व काफी केन्द्रित, सुदृढ़ और तेज होते थे। इन कविताओं में उनकी जो मनोदशा व्यक्त होती थी, वह एक नये प्रकार के आनन्द की मनोदशा थी। वह जीवन के प्रति एक नयी क्रान्ति का मनो-भाव था।

अभिव्यञ्जनावाद और चित्रवाद में एक फर्क यह देखा गया कि अभिव्यञ्जनावादी कवि कभी कभी भारी-भरकम शब्दों का भी प्रयोग कर डालते थे। उनका विम्वों का आकलन मनमाने ढंग पर होता था, जिससे उनके चित्र कभी-कभी अवास्तविक हो जाते थे। व्यञ्जनों की अपेक्षा स्वरो पर उनका ज्यादा जोर था

और शैली में दृश्य और श्रव्य, दोनों तत्त्व कुछ अधिक रहते थे। इसके विपरीत, चित्रवादियों के शब्द हल्के और अधिक सहज होते थे। काव्य के दृश्य गुणों पर उनका ज्यादा जोर था और उनकी कविताएँ चित्रमयी अधिक होती थी। किन्तु, चित्रवाद का अंगरेजी कविता पर जितना प्रभाव पड़ा, अभिव्यजनावाद का जर्मन कविता पर उससे अधिक प्रभाव पड़ा है।

इंग्लैण्ड में चित्रवादी आन्दोलन का मूलपात सन् १६०८ ई० में हुआ, जब हूलम नामक एक कवि ने अंगरेजी कविता में नान्ति लाने को कवियों के एक बलब की स्थापना की। हूलम की घोषणा थी कि 'बड़े से बड़े रोमांटिक कवियों के प्रति भी मुझे आपत्ति है। मुझे उनकी नीरसता, एकरसता और मदता पर आपत्ति है, जिसके कारण वे किसी भी ऐसी चीज को कविता नहीं मान सकते, जो किसी बात का बिलान नहीं करती हो या किसी विषय को लेकर धुतकारती-कुकरारती न हो। रुचि अब इतनी बिगड़ गयी है कि अगर कोई कविता मूखी और कठोर हो या खाँटी क्लासिक ढंग की हो, तो लोग उसे कविता ही नहीं मानते हैं। रोमांटिकों को यह पता ही नहीं है कि अनत्युक्तिपूर्ण वर्णन ही कविता का न्यायसंगत ध्येय है। उनकी दृष्टि में कविता वह चीज है, जिसके बहाने 'अनन्य' के चारों ओर भावनाओं का तूफान खड़ा किया जाना है।'

नये कवि भावुकता को काव्य का दुर्गुण मानते हैं। जार्जियन कवियों की निन्दा करते हुए एक आलोचक ने लिखा है कि 'ये कवि इतने भावुक थे कि मरे हुए गधे के पाम बैठकर वे इस प्रकार रोते थे, माना, वह उनका भाई रहा हो।'

कविता दर-असल होनी कैसी चाहिए, इस बारे में हूलम का निचार यह था कि "कविता की रचना मुजेब-विन्यास के समान कठोर काम है। जैसे मुजेब का हर बिन्दु ठीक-ठीक आकार का होता है, वैसे ही कविता की प्रत्येक पंक्ति सुगठ और ठुकी हुई होनी चाहिए। हमारा प्रत्येक शब्द ठोस होना चाहिए, सुनिश्चित होना चाहिए और अव्यक्त होना चाहिए। हमारा प्रत्येक शब्द पर एक बिम्ब चित्रित होना चाहिए और हमें कोई भी शब्द ऐसा नहीं रखना चाहिए, जो लड़खड़ा या पुलपुता हो।'

भावनाओं के बिना कविता नहीं बन सकती, यह बात हूलम भी मानते थे। किन्तु, उनका कहना था कि 'भावना किसी न किसी ठोस स्वप्न का आधार लेती है अथवा यह स्वर पर अवलम्बित होती है। प्रत्येक भावना शारीरिक होती है।' अर्थात् कविता में भावना की सायबता तभी है, जब वह चित्र में बदली जा सके, अनुसूत सप, नाद या घर्षण में परिवर्तित की जा सके। इसी सिद्धान्त के कारण चित्रवादी काव्य अल्प विचारों के त्रिकुल विरुद्ध आ पड़ा और वह उन स्वच्छ, सुनिश्चित और सुस्पष्ट बिम्बों पर जोर देने लगा, जो कल्पना की आँव।

से देखे जा सकते हैं।

आगे चलकर इस आन्दोलन का नेतृत्व एजरा पौण्ड और इलियट ने किया। चित्रवादी कवियों को उनका धर्म समझाते हुए एजरा पौण्ड ने लिखा था, "दार्शनिक और वर्णनात्मक कविताएँ मत लिखो। अस्पष्टता से तुम्हें भय मानना चाहिए और बिम्ब केवल ऐसे रखने चाहिए जो साकार और सुस्पष्ट हों, जो तरांगों हुए पत्थर के समान ठोस हों।"

नयी कविता के और भी लक्षण बताते हुए एजरा पौण्ड ने कवियों को सलाह दी थी—

"फालतू शब्दों का प्रयोग मत करो। विशेषण तब तक मत लगाओ, जब तक वह वस्तु के भीतर प्रच्छन्न किसी गुण-विशेष को प्रकट न करता हो।"

"अस्पष्टता के फेरे में मत पड़ो। जो बात किसी अच्छे गद्य में कही जा चुकी है, उसी बात को पद्य में कहने का प्रयास व्यर्थ है।"

"अलंकार मत रखो। अगर रखो तो उन्हें बहुत ही उच्च कोटि का होना चाहिए।"

"वैचारिक बनने अथवा ध्यान में किसी वैचारिक ध्येय को रखने की कोशिश मत करो। यह काम तुच्छ दार्शनिकों का काम है।"

"कविता में संगीत लाना जरूरी नहीं है। लेकिन अगर संगीत लाना ही हो तो उसे इतनी उच्च कोटि का होना चाहिए कि उस पर विशेषज्ञ रीक्त सकें।"

"कविता में साधुन के प्रचारक की रीसों को स्थान मत दो, प्रत्युत, कविता रचते समय वैज्ञानिक पद्धति का ध्यान करो। वैज्ञानिक मनुष्य मान्यता की आशा तब तक नहीं करता, जब तक वह किसी नयी वस्तु का आविष्कार न कर ले और नयी वस्तु का आविष्कार करने के पूर्व वह पहले के सभी आविष्कारों से परिचय प्राप्त करता है।"

"तुर्कें सभी सार्थक समझी जाती हैं, जब उनमें आकस्मिकता हो, आशा के विपरीत कोई जमने वाली बात हो।"

"कल्पना की आंखों को जो कविता अपील करती है, वह अनुवाद में भी ठहरेगी। जो कविता कानों के लिए है (अर्थात् जो संगीत या नाद के कारण प्रिय लगती है), वह दूसरी भाषा में उतारी नहीं जा सकती।"

"मुक्त छन्द की ओर तभी जाओ, जब उसके भीतर छन्द से अधिक सन्दरभगीत उभर रहा हो, कोई ऐसी लय उत्पन्न हो रही हो, जो अधिक सत्य हो, वस्तु के साथ उभरनेवाली भावना का अधिक सार्थक अंग हो।"

"जो भी व्यक्ति कविता में ठोस काम करना चाहता है, उसके लिए कोई भी छन्द मुक्त नहीं हो सकता।"

पौण्ड के ये उद्गार हमने उनके कई निबंधों में संकलित करके यहां इसलिए

एकत्र किये हैं कि ये सभी किरणें नयी कविता को एक साथ आलोकित कर सकें और हमें यह पता चले कि नयी कविता के आन्दोलन से उसके नेता-कवियों ने क्या-क्या आशाएँ की थी।

सभी सांस्कृतिक आन्दोलनों के समान चित्रवाद का आन्दोलन भी सामान्य जन रुचि के प्रतिकूल था। पीण्ड ने शुद्ध कविताओं के कई सग्रह सम्पादित किये थे। किन्तु, इन सकलनों का जनता ने कोई भी सम्मान नहीं किया। कहते हैं, उन दिनों एक सग्रह ऐसा भी निकला था, जिसमें सभी युगों की अंगरेजी की चुनी हुई ऐसी कविताएँ संकलित थी, जिनमें उपदेश नहीं थे, विचार नहीं थे, जीवन मरण की समस्या का स्पर्श नहीं था, वेशभूषित नहीं थी, समाजसुधार की चिन्ता नहीं थी, दुखी मनुष्यों के लिए दर्द नहीं था, न अन्याय की निन्दा थी, न न्याय के लिए पक्षपात था, यहाँ तक कि उनमें ईश्वर-भक्ति के भी भाव नहीं थे। स्पष्ट ही, यह सग्रह इसलिए तैयार किया गया होगा कि लोग समझ सकें कि शुद्ध कविता से नये कवियों का अभिप्राय कौसी कविताओं से है। किन्तु, इस सग्रह को भी जनता ने नहीं पूछा, क्योंकि जनता हमेशा ऐसी कविताओं की खोज में रही है, जो उसे जीने की प्रेरणा दे सकें, जो उसके भीतर उदात्त भावों का संचार कर सकें।

किन्तु, कविगण हर तरह की कुर्गनी देकर शुद्ध कविता के प्रयोग को सफल करने को पटिबद्ध थे। एजरा पीण्ड का नये कवियों को यह भी उपदेश है कि 'जनता की रुचि का प्रभाव अपने ऊपर नहीं पड़ने दें और विशेषज्ञों की प्रशंसा पर सन्तुष्ट रहें। 'सभी अच्छी कलाओं का लक्षण है कि वे समकालीन रुचि के विरुद्ध पड़ती हैं। 'आज जिस चीज से विशेषज्ञ ऊँचे हुए हैं, उससे वह जनता भी ऊँचेगी।' यह भी कि 'जिस कवि की एक आँख बराबर जनता पर लगी हुई है, उसे सही रास्ता नहीं सूझेंगे। वह कवि कविता का असली काम नहीं कर सकेगा।'

नये कवि वर्ग के सभी आवरणों के भीतर घँसकर कोई सौन्दर्य, काव्यविलास, अभिव्यक्ति खोज रहे थे। किन्तु, जनता की आदत है कि वह सभी सुन्दरताओं के भीतर अर्थ खोजती है, सभी कविताओं के भीतर कोई उपयोग मन्त्र ढूँढती है। अतएव पीण्ड ने लिखा, "जो लोग कविता के बारे में उपयोग का प्रश्न उठाते हैं, वे अभी यह भी पूछ सकते हैं कि 'नारा में सुनी जगह क्यों रखी जायें, गुलाब के पौधों का क्या उपयोग है पट क्यों लगाये जायें और उद्यान की योजना की सार्थकता क्या है।'

उपयोगिता के धेरके टूटने के बाद नैतिकता की धारी आयी। मिडान्ट-प्राचार्य के नाट्य जो भी रहे हों, किन्तु चतुर्योगी और अनेकिक काव्य सत्ता में बराबर लिखे जाते रहे हैं। दोषसंशय की एक समय जानसन ने अनेकिक माना था। इधर आकर दोषसंशय की निन्दा टानस्टाय ने भी लिखी। किन्तु, इन आलोचनाओं में

शेक्सपियर का मान नहीं घटा। जनता उन्हें हमेशा प्यार करती रही है। अतएव, नये कवि इस निश्चय पर आ गये कि कला कि कृति नैतिक है या नहीं, यह प्रश्न विवेच्य नहीं है। विवेच्य विषय यही हो सकता है कि उस कृति में अभिव्यक्ति की पूर्णता दिखायी देती है या नहीं। एज़रा पौण्ड ने लिखा है, "जो कला मुनिद्विचिन्त नहीं है (यानी जिस कला में चैतन्य है, पुलपुलापन है और जिसकी अभिव्यक्ति स्वच्छ और कसी हुई नहीं है), वही कलाओं में अधम समझी जायगी। जो कला बुरी है, वही अनैतिक भी है। इसके विपरीत, जो कला अच्छी है, वह अनैतिक होती हुई भी गुणों की खान है।"

अगर अभिव्यक्ति को पूर्णता प्रदान करने की प्रक्रिया में, उसे सुन्दर बनाने के प्रयास में नैतिकता के बांध बंधो टूट जाते हों, तो इसका दोष कलाकार के माथे नहीं जाना चाहिए। क्रोसे ने तो यहाँ तक कहा है कि कलाकार की नैतिकता का बंधन तोड़ने का पूरा अधिकार है। अगर इससे समाज की कोई हानि होती हो, तो सरकार को चाहिए कि वह पुलिस की सहायता बढ़ा दे, लेकिन, कलाकार का कोई अधिकार नहीं है।

एज़रा पौण्ड का यह भी ख्याल था कि नयी कविता का आन्दोलन सभी देशों की कविताओं को राष्ट्रीय घरातल से उठाकर अन्तर्राष्ट्रीय घरातल पर ले जायेगा। उनका कहना था कि, "कविता की आलोचना विश्व कविता के आधार पर की जानी चाहिए।" उन्होंने फ्रांसीसी कवि लफूर्ज की प्रशंसा यह कहकर की है कि, 'वे ऐसी भाषा नहीं लिखते, जो एक ही देश में प्रचलित या लोकप्रिय हो। लफूर्ज उस अन्तर्राष्ट्रीय भाषा में लिखते हैं, जिसे सभी देशों के शीर्षस्थ, सुसंस्कृत लोग समझ सकते हैं।' ससार की सभी भाषाओं के बीच कोई एक ऐसी भाषा छिपी हुई है, जिसका अनुवाद सभी भाषाओं में सुगमता से किया जा सकता है। एज़रा पौण्ड उसी भाषा की ओर कवियों का ध्यान दिला रहे थे।

लेकिन पौण्ड ने सबसे अधिक जोर इस बात पर दिया कि कवि को जब तक पूर्ण रूप से अनुकूल शब्द न मिलें, उसे सतोष नहीं करना चाहिए। "कविता में प्रशिक्षण का ठोस सिद्धान्त यह है कि कवि असतोष के विज्ञान को समझे।" कविता में शब्दों के अपव्यय से बचना चाहिए। "रैम्बो के विषय इसलिए स्वच्छ हैं कि उनपर ऐसे शब्दों का बोझ नहीं है, जो कोई काम नहीं करते हों।"

(पौण्ड ने यह भी लिखा है कि प्रत्येक युग में एक-दो व्यक्ति ही होते हैं, जिनके पास कहने की कोई बात होती है और वे उस बात को सही अभिव्यक्ति देकर नयी दृष्टि का प्रवर्तन करते हैं। हूस्म की धारणा इससे भिन्न नहीं थी। काव्य-रचना का औचित्य वे कवि की उस शक्ति में बताते थे, जिसके द्वारा वह वस्तुओं के भीतर कोई ऐसी चीज देख लेता है, जो पहले किसी को दिखायी नहीं पड़ी थी और उस चीज से उत्पन्न प्रभाव को वह इस प्रकार अभिव्यक्त करता है कि

पाठक के भीतर वही संवेदना जग जाती है, जिसका अनुभव कवि ने स्वयं किया है। किन्तु, दृष्टि की इस नवीनता का प्रमाण दो एवं कवियों में ही दिखायी पड़ा। बाकी सभी कवियों का जोर रूप के ठीक ठीक चित्रण पर ही पड़ा, जो चित्रवादी आन्दोलन का, काव्य का, ठोस अवदान था।

चित्रवादी आन्दोलन ने इस बात पर भी जोर दिया कि चूंकि कोई भी प्रेरणा, अनुभूति का कोई भी क्षण बहुत देर तक नहीं ठहरता, इसलिए कविता छोटी ही हो सकती है। कविता यदि उत्तेजना या प्रेरणा की अवस्था का उद्गार है अथवा यदि वह अनुभूति की सही सही अभिव्यक्ति है, तो वह लंबी हो ही नहीं सकती। (लंबी वह इसलिए हो जाती है कि कविगण अनुभूति की व्याख्या करने लगते हैं, उसका वर्णन करने लगते हैं उससे शिक्षा निकालने की कोशिश करते हैं और व्याख्या, वर्णन तथा शिक्षा निकालने की प्रवृत्ति कविता के लिए बाह्य प्रवृत्ति है। वस्तुओं का जो प्रभाव हमारे मन पर पड़ता है, वह क्षण भर की ही बाँध में आता है। इसी क्षण को शब्दों में बाँध देना असली कविता है।

ऊपर कहा जा चुका है कि प्रभाववादी आन्दोलन के पीछे कुछ बड़ा प्रभाव जापानी चित्रों का भी था। जापानी और चीनी चित्रों का प्रभाव अंगरेजी के चित्रवाद पर भी पड़ा। जापान और चीन के लघु चित्र (मिनिमेचर) स्वच्छ और प्रभावकारी होते हैं। उनमें रेखाएँ कम खींची जाती हैं, मगर, जो खींची जाती हैं, वे गुरुपट होती हैं तथा विरोधी रंगों के मिश्रण से उनमें प्रभाव उत्पन्न किया जाता है। इन्हीं चित्रों के समान जापानी कविता में टका और हाइकू नामक कविता की विधाएँ चलती हैं, जिनमें पंक्तियाँ बहुत थोड़ी होती हैं और जो क्षण-जीवी अनुभूतियों का हूँ व हूँ चित्रण करके समाप्त हो जाती हैं। अंगरेजी के चित्रवादी काव्य पर टका और हाइकू कविताओं का भी प्रभाव पड़ा। अनेक चित्रवादी कविताएँ ऐसी हैं, जो पाँच सात पंक्तियों में ही समाप्त हो जाती हैं।

चित्रवादी आन्दोलन बड़ी ही आतुरता और बेचैनी के साथ कवियों को यह समझाना चाहता था कि काव्य में अकाव्यात्मक विवरणों के लिए स्थान नहीं है। कविता का मुख्य गुण चित्रमयता है। कविता की असली शोभा यह है, जो आँखा से देखी जा सकती है और जो दिव्य या भाव चित्र में रूपान्तरित नहीं किये जा सकते, उन्हें कवि को निर्मम होकर छोड़ देना चाहिए। कविता ज्ञान नहीं है, उपदेश नहीं है, शराबों का समाधान नहीं है न समस्याओं से उलझने का प्रयास है। यह चित्र है, दृश्य सौन्दर्य है और सभी सौन्दर्य शारीरिक होता है। किन्तु, तब भी ऐसे कवि थे जो ठोस वास्तविकता की चोट खाकर बेचैन थे और जिनका मन बोद्धिक दावाओं से घेहास था। चित्रवाद ऐसे कवियों की बहुत अधिक सहायता नहीं कर सका। ऐसे एक कवि (आल्फ्रेड गेटन) ने लिखा था, “मैं तुम तक कैसे पहुँच सकता हूँ ?

तुम मेरी वांछों में आवद्ध हो किन्तु, तुम्हारा जो सार रूप है, वह अब भी मुझसे दूर है। तुम्हारी आत्मा की रीढ़ तक पहुँचना मेरे लिए दुष्कर कार्य है।" व्याजान्तर से यह इस बात की स्वीकृति थी कि महज ढाँचे और आकार का चित्रण तथा रंगों का खेल आत्मा की गहराई तक जाने का मार्ग नहीं है।

रोमांटिक युग तक कविता में प्रेरणा और आवेश का स्थान आदर का स्थान रहा था, यद्यपि, समझा यह जाता था कि क्लासिक शैली का गामोर्ध्व वही कविता मकता है, जो प्रेरणा और आवेश को नियंत्रण में रख कर चले। किन्तु जैसे-जैसे शुद्ध कविता का आन्दोलन आगे बढ़ा, कविगण आवेश की वाछनीयता पर ध्यान देने लगे। फ्रांसीसी कवि पॉल वॅलरी (१८७१-१९४५) ने घोषणा की थी कि, "प्रेरणा और उन्माद की अवस्था में मास्टरपीस की रचना करने की वजाय में होश हवास में रहकर कोई कमजोर चीज लिखना ज्यादा पसन्द करूँगा।" जर्मन भाषा में इस प्रवृत्ति का सकेत बहुत पहले ही मिल चुका था। होल्डरलीन (१७७०-१८४३) नये आन्दोलन के आरम्भ से बहुत पूर्व स्वर्गीय हो चुके थे। किन्तु, उन्होंने भी कहा था, "होश हवास की सुदान्त मुद्रा जब कवि को छोड़ देती है, उसी समय कवि की प्रेरणा भी उससे विदा हो जाती है। बड़े कवि कभी भी अपने हाथ से बाहर नहीं होते हैं।"

प्रेरणा की गर्मी और अनुभूति की बेचैनी कवि को उन्मत्त बना देती है, यह निष्ठा हम ससार के सभी महाकवियों के जीवन से निकाल सकते हैं, यद्यपि यह भी सत्य है कि प्रत्येक महाकवि, अभिव्यक्ति के लिए शब्द खोजते समय, एक हृदय, धीरज और शान्ति से काम लेते थे। किन्तु, कविता के नये आन्दोलन का जोर आवेश के विरुद्ध पड़ने लगा। उसका सारा जोर कारीगरी पर पड़ने लगा, पष्ची-कारी पर पड़ने लगा। परंपरा से कवि कारीगर और विचारक साय-साय होते आये थे। किन्तु, नये काव्य में कारीगरी का महत्त्व इतना बढ़ गया कि कविगण विचारों की छाया से बचने का मार्ग ढूँढ़ने लगे। कवियों को चित्रकारी का लोभ बहुत अधिक होने लगा और वे यह बात भूलने लगे कि कवि और चित्रकार हमेशा एक नहीं रह सकते। कलम और कूँची, दोनों चित्र गढ़ सकते हैं, किन्तु, दोनों की शक्ति एक ही नहीं है। उदाहरणार्थ चित्तन लेखनी का स्वाभाविक धर्म है। कूँची चित्तन से भले ही मुक्त हो जाये, लेखनी उससे पूरा छुटकारा नहीं पा सकती। किन्तु, नया आन्दोलन विचारों से सम्पूर्ण मुक्ति को अपना ध्येय बना रहा था। कविता में कव्य का कोई महत्त्व नहीं है। जो भी महत्त्व है, शैली का है। शब्दों के अर्थ का कोई अर्थ नहीं। कविता में जो कुछ है, वह चित्र है, जो कुछ है, वह नाद है।

सन् १९१२ ई० में चित्रवादियों ने अपना जो सकल प्रकाशित किया, उसमें कहा गया था कि यह धारणा गलत है कि कुछ विषय कविता के उपयुक्त होते हैं और कुछ ऐसे, जिन पर कविता नहीं लिखी जा सकती। अतएव, नये कवि को

विषय चुनते समय पूरी स्वाधीनता से काम लेना चाहिए। हमें शब्द सामान्य भाषा से चुनने चाहिए और उन्ही शब्दों को चुनना चाहिए, जो सुनिश्चित और ठोस हों। जो शब्द केवल लगभग ठीक हैं, उनका त्याग करना ही धर्म है। जो शब्द अलङ्कृति को छोड़कर अपने साथ और कोई शक्ति नहीं लाते, उनका भी हमें त्याग ही करना है। हमें ऐसी कविता रचनी है, जो ठोस हो, सुनिश्चित और स्वच्छ हो। धूमिल, अस्पष्ट और गोलमटोल बातें, चाहे वे कितनी भी खूबसूरत क्या न हों, कविता में नहीं लायी जानी चाहिए। पुरानी लय पुरानी मनोदशा की पोशाक है। हमें अपने युग की मनोदशा के अनुरूप नयी लयों का सधान करना है।

उस घोषणा में यह भी कहा गया था कि नयी कविता के लिए मुक्त छन्द अनिवार्य नहीं हैं। कविताएँ छन्दोबद्ध भी हो सकती हैं। यह भी कि हमारा सम्प्रदाय चित्रकारी का सम्प्रदाय नहीं है, किन्तु, हमारा विश्वास है कि कविता का काम वस्तुओं का ठीक ठीक तद्रूप चित्रण करना है। गोल मटोल ढग से उलझी और अस्पष्ट समग्रता का चित्रण वाध्य नहीं है। हमें ऐसी कविताएँ तैयार करनी हैं, जो बठोर हो, निर्मल और स्वच्छ हों तथा जिनमें न तो उलझन हो, न अस्पष्टता का कोई दाग। कविता का सार यह है कि वह सुकेन्द्रित ढग से लिखी जाय।

कविता का प्रतिलोम गद्य नहीं, विज्ञान है। प्रत्येक युग में कविता की शैली विज्ञान की शैली से भिन्न रही थी और भिन्न वह आज भी है। किन्तु, नये आन्दोलन का जोर इस बात पर पड़ा कि कवि को भी वैज्ञानिक शैली के समीप आना चाहिए। एक दृष्टि से यह क्लासिक पद्धति की ओर प्रत्यावर्तन का भाव था। हूलम ने भविष्यवाणी भी की थी कि “सूफी, ठोस और क्लासिक श्रेणी की कविताओं का युग आगे आ रहा है। आज ऐसे लोगों की संख्या बढ़ती जा रही है, जो स्विन-बर्न को बर्दाश्त नहीं कर सकते।”

रोमांटिक परंपरा का जोर प्रेरणा पर था, वैयक्तिक प्रतिभा पर था। मास्टर-पीस कैसे उत्पन्न होते हैं, इस विषय में रोमांटिक परंपरा का कहना यह था कि कुछ लोग अद्भुत प्रतिभा से सम्पन्न होते हैं। जब वे लोग पढ़ते हैं, प्रेरणा सुगमगाने लगती है और अद्भुत वाक्य, आप से जाप, तैयार हो जाता है। नये कविगो ने, विशेषतः इलियट ने, इस धारणा को तोड़कर अम्यास की महिमा पर जोर दिया। “साहित्य की कृति वह चीज नहीं है, जो बाहर जन्म लेकर साहित्य में आ जुड़ती हो, बल्कि, वह साहित्य के भीतर से पैदा होती है।” नये आन्दोलन के साथ साहित्य में यह धारणा चल पड़ी कि “कला का मूल कलाकार के जीवन में नहीं होगा। कवि के यत्न भाषा और शब्द हैं, जिनसे वह कला की सृष्टि करता है। कला कवि के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नहीं होती। वह तो व्यक्तित्व से पलायन करती है।”

इलियट के मतों का प्रभाव कुछ लोगों पर यह पड़ा कि कवि होना के लिए

किसी और शक्ति की आवश्यकता नहीं है। कवि को केवल हुनरमन्द, मेहनती, मौलिक और बुद्धि से तेज होना चाहिए। कोई आश्चर्य नहीं कि ज्यो-ज्यो नया आन्दोलन आगे बढ़ा, कविता के पाठक घटने लगे और, उसी परिमाण में, काव्य रचनेवाला की संख्या बढ़ी होने लगी।

चित्रवादी कवि कविता के विशिष्ट कलाकार हो गये। कविता के सामान्य पाठको से उनका सम्बन्ध छिन्न हो गया और वे अपनी तुष्टि एवं अपने मित्रों के सतोष को अलम् मान कर नयी चेतना को नये ढंग से अभिव्यक्त करने में एकचित्त होकर लग गये।

शुद्धता को लक्ष्य बनाकर चलनेवाले आन्दोलन से आशा यह थी कि कविता किसी स्वर्ण-काल में प्रवेश करनेवाली है। लेकिन, थोड़ा विश्वास और किसी मुदुब्ब दृष्टिवोध के अभाव में कविगण सतही होन लगे। जिस युग में बौद्धिक, नैतिक और कलात्मक मूल्य बिखर रहे हों, उस युग में इन्द्रियों का देखना ही सही देखना रह जाता है। अतएव, सभी कविताओं में दृश्य सौन्दर्य की चित्रगारियों की भरमार हो उठी। किन्तु, ये चित्रगारियाँ केवल अपने आपको ही दिखाती थीं, उनके भीतर में कुछ और चीज दिखायी नहीं देती थी। इस काल के प्रायः सभी कवियों में हम मिरगी से पीड़ित नये मनुष्य की विष्टुलस चेतना के खंडित रूप देखते हैं। उस चेतना के साथ सत्कृति की कुछ चिन्दियाँ भी हैं, परम्परा की कुछ घुंघली स्मृतियाँ भी हैं। किन्तु उनकी सबसे बड़ी पूँजी ऐंद्रियता की आग है। इसीलिए जब भी इस कविता के भीतर से पदचात्ताप की यह ध्वनि निकलती है कि “हाय, हम निर्दोष क्यों नहीं हुए” तब वह सच्ची और बड़ी खूबसूरत दिखायी देती है।

विम्बवादियों को जब समाज ने उपेक्षा की दृष्टि से देखना शुरू किया, तब भी वे हतप्रभ नहीं हुए। उन्होंने अपने की समझाया कि यह समय बर्बरता का है और ऐसे युग में कलाएँ छोटे छोटे छिटपुट द्वीपों में ही जी सकती हैं। टामस एडवर्ड हूलम (१८८३-१९१७ ई०) अंग्रेजी में नये आन्दोलन के पुरोहित थे। उन्होंने अपने अनुयायियों के ढाढस के लिए एलान किया कि ‘मानवता के ठीक आगे का युग अधिकारपूर्ण है। इस वर्तमान काल में मूल्य, नैतिकता, धर्म और कला की संभाल केवल वे थोड़े-से लोग कर सकते हैं, जो अपने को मानवता का रत्न समझने को तैयार हों।’ यह ढाढस का बहुत अच्छा तरीका था और तब से मानवता के ये रत्न आतिशबाजी खेलने में ही लगे हुए हैं, किन्तु कविता और समाज के बीच जो खाई खुदी, वह आज तक नहीं भरी है।

अंग्रेजी कविता की नयी तकनीक की आवश्यकता है, इस बात पर जोर देने के कारण चित्रवादी आन्दोलन अंग्रेजी के महा आन्दोलनों में से एक है। किन्तु, चित्रवादी काल कविता का कोई बड़ा काल नहीं माना जाता है। चित्रवादी कवि कविता में बहुत जल्द से जल्द समाप्त हो गए। उनका दिमागी वृत्त उच्च कोटि का

नहीं था और समकालीन वास्तविकता से तो उनका संपर्क अत्यंत सक्षिप्त था। अतएव, पच्चीकारी का काम तो वे कर गुजरे, किन्तु, कविता का मानसिक पक्ष उनका दुबल का दुबल रह गया। वे विचार नहीं चाहते थे, केवल चीज चाहते थे और चीज ही उन्हें प्राप्त भी हुई।

प्रतीकवाद और अभिव्यज्जनावाद

कविता में महत्त्व की धारा प्रतीकवाद की धारा थी, जो मलार्ने के समय से यूरोप में काम करती आ रही थी। अभिव्यज्जनावाद और चित्रवाद, दोनों के मूल में प्रतीकवाद की प्रेरणा रही थी। लेकिन प्रतीकवाद का उद्देश्य विषयवाद के उद्देश्य से अधिक गहरा और सूक्ष्म था। उसकी तकनीक वारीक थी और उसके इशारे भी ज्यादा महीन थे। चित्रवाद मानसिकता के नाम से ही भड़कता था। किन्तु, प्रतीकवाद के पीछे मानसिकता का अदृश्य, किन्तु, प्रबल आधार था। चित्रवादी कवि बिम्ब रचकर सतुष्ट हो सकते थे, किन्तु, प्रतीकवादी कवियों के लिए बिम्ब यथेष्ट नहीं थे। वे पाठकों के भीतर ठीक वही मनोदशा उत्पन्न करना चाहते थे, जिस मनोदशा में उन्होंने कविता की रचना की थी। ये ऐसी अनुभूतियों की सलाश में रहते थे, जो बिलकुल असाधारण, बिलकुल अद्वितीय हो। स्पष्ट ही, ऐसी अनुभूतियों की भाषा में चित्रित करना आसान काम नहीं है। इसलिए प्रतीकवादी कवि जादूगर बनना चाहते थे, मंत्र की भाषा की खोज करते थे। मलार्ने ने कहा था, "कविता आत्मा के सकट की भाषा है।" लेकिन चित्रवादी कवि ऐसे शब्दों को चाहते थे, जो बिम्ब-विधान में महायक हो सके, भावों और अनुभूतियों को बिम्बों में छालने का काम कर सकें। किन्तु, प्रतीकवादियों की आसक्ति उन शब्दों पर थी, जो जड़ में से चेतन को निवाल सकें, उसे ऊंचा उठाकर अमरता प्रदान कर सकें। चित्रवाद्य केवल अभिधा और लक्षणा के सहारे भी जी सकता है। प्रतीकवाद का सारा आधार ध्वनि है। प्रतीकवादी कविता चित्रकारी पर सतोष कर सकती है या नहीं, यह उत्तेजक प्रश्न है। सान्त की अन्त से मिलाने का सारा काम चित्रकारी का काम नहीं हो सकता। उसके पीछे मानसिकता का पूरा हाथ रहता, नहीं तो ध्वनि अपना काम नहीं कर सकेगी। प्रतीकवादी वादों का प्रतिनिधित्व करता है, उसमें बहुत अधिक की वह संवेतित करता है।

इलियट और एजरा पौण्ड चित्रवादी आन्दोलन में अग्रस्थ पड़े, किन्तु, बिम्बों को उन्होंने साध्य नहीं, माधन के रूप में स्वीकार किया। जब वे अपना कवि-जीवन आरंभ कर रहे थे, उस समय उन पर प्रतीकवाद का प्रभाव था। यह प्रभाव उन पर अन्त तक बना रहा। चित्रवादी आन्दोलन के समय आविर्भूत होनेवाले अंगरेजी के तीनो महाकवि (एड्स, एजरा पौण्ड और इलियट) प्रतीकवादी हुए,

किसी और शक्ति की आवश्यकता नहीं है। कवि को केवल हुनरमन्द, मेहनती, मौलिक और बुद्धि से तेज होना चाहिए। कोई आश्चर्य नहीं कि ज्यो-ज्यो नया आन्दोलन आगे बढ़ा, कविता के पाठक घटने लगे और, उसी परिमाण में, काव्य रचनेवालों की संख्या बढ़ी होने लगी।

चित्रवादी कवि कविता के विशिष्ट कलाकार हो गये। कविता के सामान्य पाठकों से उनका सम्बन्ध छिन्न हो गया और वे अपनी तुष्टि एवं अपने मित्रों के सतोष को अलम् मान कर नयी चेतना को नये ढंग से अभिव्यक्त करने में एकचित्त होकर लग गये।

शुद्धता को लक्ष्य बनाकर चलनेवाले आन्दोलन से आशा यह थी कि कविता किसी स्वर्ण-काल में प्रवेश करनेवाली है। लेकिन, श्रद्धा, विश्वास और किसी मुदृढ दृष्टिबोध के अभाव में कविगण सतही होने लगे। जिस युग में बौद्धिक, नैतिक और कलात्मक मूल्य बिखर रहे हों, उस युग में इन्द्रियों का देखना ही सही देखना रह जाता है। अतएव, सभी कविताओं में दृश्य सौन्दर्य की चिनगारियों की भरमार हो उठी। किन्तु, ये चिनगारियाँ केवल अपने-आपको ही दिखाती थीं, उनके भीतर से कुछ और चीज दिखायी नहीं देती थी। इस काल के प्रायः सभी कवियों में हम मिरगी से पीड़ित नये मनुष्य की विचलित चेतना के खंडित रूप देखते हैं। उस चेतना के साथ सृष्टि की कुछ चिन्दियाँ भी हैं, परम्परा की कुछ घुंघली स्मृतियाँ भी हैं। किन्तु, उनकी सबसे बड़ी पूँजी ऐंद्रियता की आग है। इसीलिए जब भी इस कविता के भीतर से पश्चात्ताप की यह ध्वनि निकलती है कि "हाय, हम निर्दोष क्यों नहीं हुए," तब वह सच्ची और बड़ी खूबसूरत दिखायी देती है।

विश्ववादियों को जब समाज ने उपेक्षा की दृष्टि से देखना शुरू किया, तब भी वे हनप्रभ नहीं हुए। उन्होंने अपने को ममभाया कि यह समय बर्बरता का है और ऐसे युग में कलाएँ छोट-छोटे छिटपुट द्वीपों में ही जी सकती हैं। टामस एडवर्ड हून्म (१८८३-१९१७ ई०) अंग्रेजी में नये आन्दोलन के पुरोहित थे। उन्होंने अपने अनुयायियों के दाटस के लिए एलान किया कि 'मानवता के ठीक आगे का युग अधकारपूर्ण है। इस बर्रर काल में मूल्य, नैतिकता, धर्म और कला की संभाल केवल वे छोटे-से लोग कर सकते हैं, जो अपने को मानवता का रत्न समझने को तैयार हों।' यह दावस का बहुत अच्छा तरीका था और तब से मानवता के ये रत्न आतिशबाजी खेलने में ही लगे हुए हैं, किन्तु कविता और समाज के बीच जो ग्राई खुदी, वह आज तक नहीं भरी है।

अंग्रेजी कविता को नयी तकनीक की आवश्यकता है, इस बात पर जोर देने के कारण चित्रवादी आन्दोलन अंग्रेजी के महा आन्दोलनों में से एक है। किन्तु, चित्रवादी काल कविता का कोई बड़ा काल नहीं माना जाता है। चित्रवादी कविता में बहुत ज्यादा रहने थे। उनका दिमागी काम कुछ बहुत उच्च कोटि का

नहीं था और समकालीन वास्तविकता से तो उनका संपर्क अत्यंत सक्षिप्त था। अतएव, गञ्चीकारी का काम तो वे कर गुजरे, किन्तु, कविता का मानसिक पक्ष उनका दुर्बल का दुर्बल रह गया। वे विचार नहीं चाहते थे, केवल चीज चाहते थे और चीज ही उन्हें प्राप्त भी हुई।

प्रतीकवाद और अभिव्यजनावाद

कविता में महत्त्व की धारा प्रतीकवाद की धारा थी, जो मलार्मे के समय से यूरोप में काम करती आ रही थी। अभिव्यजनावाद और चित्रवाद, दोनों के मूल में प्रतीकवाद की प्रेरणा रही थी। लेकिन प्रतीकवाद का उद्देश्य चित्रवाद के उद्देश्य से अधिक गहरा और सूक्ष्म था। उसकी तकनीक बारीक थी और उसके इशारे भी ज्यादा महीन थे। चित्रवाद मानसिकता के नाम से ही भटकता था। विन्नु, प्रतीकवाद के पीछे मानसिकता का अदृश्य, किन्तु, प्रबल आधार था। चित्रवादी कवि विम्ब रचकर सगुप्त हो सकते थे, किन्तु, प्रतीकवादी कवियों के लिए विम्ब यथेष्ट नहीं थे। वे पाठक के भीतर ठीक वही मनोदशा उत्पन्न करना चाहते थे, जिस मनोदशा में उन्होंने कविता की रचना की थी। वे ऐसी अनुभूतियों की तलाश में रहते थे, जो बिल्कुल असाधारण, बिल्कुल अद्वितीय हो। स्पष्ट ही, ऐसी अनुभूतियाँ को भाषा में चित्रित करना आसान काम नहीं है। इसलिए प्रतीकवादी कवि जादूगर बनना चाहते थे, मंत्र की भाषा की खोज करते थे। मलार्मे ने कहा था, “कविता आत्मा के सकट की भाषा है।” लेकिन चित्रवादी कवि ऐसे मन्त्रों को चाहते थे, जो विन्मय-विधान में सहायक हो सकें, भावों और अनुभूतियों को चित्रों में टालने का काम कर सकें। किन्तु, प्रतीकवादियों की आसक्ति उन शब्दों पर थी, जो जड़ में से चेतन को निकाल सकें, उसे ऊँचा उठाकर अमरता प्रदान कर सकें। चित्रकाव्य केवल अभिधा और लक्षणा के सहारे भी जी सकता है। प्रतीक काव्य का सारा आधार ध्वनि है। प्रतीकवादी कविता चित्रकारी पर सतोष कर सकती है या नहीं, यह उत्तेजक प्रश्न है। सान्त को अनन्त से मिलाने का सारा काम चित्रकारी का काम नहीं हो सकता। उसने पीछे मानसिकता का पूरा हाथ रहेगा, वही तो ध्वनि अपना काम नहीं कर सकेगी। प्रतीक जितनी छाया का प्रतिनिधित्व करता है, उससे बहुत अधिक का वह संकेतित करता है।

इलियट और एजरा पौण्ड चित्रवादी आन्दोलन में अवश्य पड़े, किन्तु, विम्बों को उन्होंने साध्य नहीं, साधन के रूप में स्वीकार किया। जब वे अपना कवि-जीवन आरम्भ कर रहे थे, उस समय उन पर प्रतीकवाद का प्रभाव था। यह प्रभाव उन पर अत तक बना रहा। चित्रवादी आन्दोलन के समय आविर्भूत होनेवाले अंगरेजी के तीनों महाकवि (येट्स, एजरा पौण्ड और इलियट) प्रतीकवादी हुए,

यह बात अपने आप में अर्थपूर्ण है। इलियट और पीण्ड ने चित्रवादी आन्दोलन को खूब प्रोत्साहन दिया। किन्तु, उसकी सारी शक्ति निचोड़कर वे उस आन्दोलन से आगे बढ़ गये। इलियट और पीण्ड ने जैसी कविताएँ लिखी, वैसी कविता और कोई भी चित्रवादी नहीं लिख सका था। जब वन के भीतर से इलियट और पीण्ड रूपी दो महावृक्ष ऊपर आ गये, चित्रवादी आन्दोलन समाप्त हो गया। साहित्य के आन्दोलन तभी तक चलते हैं जब तक शक्तिशाली कवि उनमें प्रवेश नहीं करते। शक्तिशाली कवियों के आते ही आन्दोलन गौण और काव्य प्रमुख हो जाता है। और किसी भी आन्दोलन से जनमे हुए किसी भी सच्चे कवि के बारे में यह नहीं कहा जा सकता कि उस पर केवल उसी आन्दोलन का प्रभाव है। प्रभावशालिनी कविता जब भी प्रकट होती है, वह सभी युगों के थोड़ा-का-थोड़ा के समान होती है।

सुररियलिज्म और अभिव्यजनावाद

अभिव्यजनावाद, आदि से अतः तक, कला का आन्दोलन है। उसका लक्ष्य जीवन नहीं, अभिव्यक्ति है। वह कविता के शरीर से चरबी को छूटकर उसे चुस्त बनाना चाहता है। किन्तु सुररियलिज्म का क्षेत्र केवल कला नहीं, संपूर्ण जीवन है। चूँकि विचारों की नींव पर उठाये गये मानवता के भवन टिकाऊ नहीं हुए, इसलिए, वह नये भवन की नींव मनुष्य की आदिम प्रवृत्तियों पर रखना चाहता है। नीरसे, रेम्बू आदि के भीतर से उन्नीसवीं सदी में सभ्यता के विरुद्ध जो भी लहरें उठी थी, सुररियलिज्म अपने आपको उनसे सबद्ध मानता है। इस आन्दोलन के आचार्य यह स्वीकार करते हैं कि बुद्धि के तिरस्कार से सभ्यता और कमजोर हो सकती है, किन्तु, वे आदवत हैं कि जब तक सभ्यता के नये सोपान तैयार नहीं हो जाते, तब तक अराजकता ही ठीक है।

किन्तु, अभिव्यजनावाद ऐसे किसी भी ध्येय से संपूर्ण नहीं है। वह केवल कारीगरी, पच्चीकारी और हुनर तक अपने को सीमित रखता है।

अभिव्यजनावाद कविता की शारीरिकता पर जोर देता है। वह सौन्दर्य के उतने ही रूप को ग्राह्य मानता है, जो चित्रों में परिवर्तित किया जा सके। ज्ञान-दान और उपदेशवादिता के लिए अभिव्यजनावादी शैली में कोई स्थान नहीं है। किन्तु सुररियलिज्म अचेतन और अवचेतन के चित्रण की कला है। ज्ञान और उपदेश के दोनों विरुद्ध हैं। दोनों आन्दोलन कविता को सामाजिक जीवन की छाया से दूर रखना चाहते हैं। अभिव्यजनावादियों ने कविता की शुद्धि के लिए जो प्रभूत आत्म-मग्न किया, उससे सुररियलिज्म को प्रेरणा मिली और बदले में सुररियलिज्म ने भी अभिव्यजनावाद के उद्देश्य को प्राप्त करने का प्रयास किया।

सुररियलिज्म ने जितनी गर्म हवा बहायी, उतनी गर्म हवा किसी और आन्दोलन में पैदा नहीं हुई थी। लेकिन, वह कोई ऐसा काव्यशास्त्र उत्पन्न न कर

सका, जो सुसदृश हो। वह काव्यशास्त्र से अधिक मनोविज्ञान के समीप है।

अभिव्यजनावाद और सुररियलिज्म, दोनों ही शैलियाँ तर्क और बुद्धि की विरोधिनी हैं। मगर इस विरोध में सुररियलिज्म अभिव्यजनावाद से बहुत आगे जाता है। वह अधिक अरूप है कम केन्द्रित और बहुत कम स्पष्ट है। और देखा यह गया है कि उसी कादुरूपयोग भी बहुत अधिक हुआ है। सुररियलिस्टों में अच्छे कवि वे हुए, जो धीरे-धीरे एक ऐसी शैली पर आ गये, जिसमें कल्पना और भावना बुद्धि का कुछ थोड़ा नियन्त्रण स्वीकार करती है।

नयी कविता के अनेक आन्दोलन केवल उसके विभिन्न सोपान हैं। असल में, सभी आन्दोलनों का ध्येय एक ही रहा है अर्थात् कविता को अधिक से अधिक अरूप बनाना, उसे अन्य विद्याओं से अधिक दूर ले जाना। तब भी मनोविज्ञान से नयी कविता कुछ समीप पड़ती है जिसका कारण यह है कि मनोविज्ञान आधी कविता और आधा विज्ञान है। कविगण चिन्तनमयता को जितना बड़ा गुण समझने लगे, वह उतना बड़ा गुण है या नहीं, यह प्रश्न विचारणीय है। कविता का आनन्द केवल चित्र देखने का आनन्द नहीं है, आम या सेब के रंग या आकार देखने का आनन्द नहीं है। यह वह आनन्द है, जब हम देखते भी हैं और खाते भी हैं। अगर आम के भीतर गूदा नहीं है, तो केवल रंगों से क्या होगा ?

निरी अभिव्यक्ति, निरे विम्व विधान को लक्ष्य करके कविता एक चोटी पर चढ़ने लगी। अभिव्यक्ति ज्यों-ज्यों आगे बढ़ा, कला और सत्य के बीच की दूरी भी अधिक होने लगी। शुद्ध कविता का लक्ष्य कवियों को प्राप्त हुआ है या नहीं, इसका हमें ठीक ठीक पता नहीं है। किन्तु, जीवन और कला का संबंध पूर्ण रूप से छिन्न हो गया है, यह बात हमें भलीभाँति मालूम है। फिर भी प्रश्न उठ रहा है, सत्य कहाँ है ? वह वास्तविक जगत् में है अथवा कवि के उस स्वप्न में, जहाँ हम वास्तविकता से बचाने का वायदा करता है ? उत्तर शायद उस बारीक सरहद पर भँडराता है, जिसके इस ओर निराशा है और उस ओर उन्माद, जिसके इस पार रिले है, और उस पार नीत्से।

कविता में दुरुहता

एक लेखक ने थ्री टी० एस० इलियट से एक बार यह पूछा था कि नयी कविता में इतनी दुरुहता क्यों है और क्या नयी कविता का दुरुह होना आवश्यक है।

कुछ सोच कर इलियट ने उत्तर दिया, "मेरा ख्याल है, दुरुहता कई कारणों से उत्पन्न होती है। उदाहरणार्थ, एक दुरुहता तो केवल बहाना ही है। कभी कभी कवि के पास कहने की कोई गम्भीर बात तो होती नहीं, किन्तु, वह इस भ्रम में पड़ जाता है कि उसका कथ्य बड़ा ही गम्भीर है। अतएव, उसके भ्रम की अभिव्यक्ति दुरुह हो जाती है।

'दुरुहता का दूसरा कारण यह है कि कवि की अनुभूति तो सच्ची होती है, किन्तु, कभी-कभी उसकी अभिव्यक्ति का मार्ग कठिन होता है। यह कठिनाई प्रायः नये कवियों के सामने आती है। इस प्रकार की कुछ थोड़ी दुरुहता मेरे 'विस्ट लंड' में भी है। जो बातें मैं कहना चाहता था, वह उसी शैली में कही जा सकती थी, अन्यथा मुझे उन्हें अनकहे ही छोड़ देना पड़ता। जैसे-जैसे कवि अपनी कला पर हावी होता जाता है, वैसे वैसे उसकी रचना की दुरुहता भी घटती जाती है।

'कभी कभी विषय के दुरुह होने से भी कविता दुरुह हो जाती है। मेरे 'क्वार्टेड्स' के पिछले दो भाग दुरुह हैं। कारण यह है कि उनमें जो विचार अभिव्यक्त किये गये हैं, दुरुहता उन विचारों के साथ लिपटी हुई है।

"एक तरह की दुरुहता तब उत्पन्न होती है, जब बातें बिल्कुल नये ढंग से कही जाती हैं। यह लक्षण चित्रों में भी देखा गया है। पहले चित्र देखने का हमारा एक खास ढंग था। अब जो चित्र बनते हैं, उन्हें हमें एक दूसरे ढंग से देखना चाहिए लेकिन चूँकि चित्रों के देखने का नया ढंग हमने नहीं अपनाया है, इसलिए नये चित्र हमें दुरुह दिखायी देते हैं।

'अन्त में एक यह बात भी है कि कला की जो भी कृतियाँ सबसे ऊँची, सबसे गम्भीर हैं, उन्हें पढ़ते समय हमें कभी यह विश्वास नहीं होता कि हम ऐसे बिन्दु पर पहुँच गये हैं, जहाँ सारा का सारा अर्थ हमारी समझ में आ रहा है। यह लक्षण मुख्यतः सभी देशों की वाइबिलो पर घटित होता है।'

जैसे सभी प्रकार की कविताओं में शुद्ध कवित्व वाली कविताएँ हमेशा हीरो

की तरह चमकती रही हैं, उसी प्रकार, सभी युगों में लोग यह भी समझते रहे हैं कि प्रसाद कविता का चाहे जितना भी बड़ा गुण हो, किन्तु अस्पष्टता या दुरुहता में कविता की शक्ति और सुन्दरता घटती नहीं, कुछ और निवार पाती है, बल्कि, अस्पष्टता थोड़ा काव्य का रूप नहीं, भ्रूषण है।

नयी कविता के उत्थान के साथ दुरुहता के आयामों में वृद्धि अवश्य हुई है, किन्तु, उसके कुछ आयामों का पता पहले के भी आचार्यों को था। दुरुहता इसलिए स्वीकार्य थी कि वह ध्वनि के गाम्भीर्य से उत्पन्न होती है और ध्वनि काव्य का सर्वश्रेष्ठ रूप है। ध्वनि-काव्य ऐसा हो सकता है, जिससे निजलनेवाली किरणें अनेक दिशाओं में छिटक रही हो और पाठक यह निश्चित न कर सके कि इस काव्य का कौन सा अर्थ अभिप्रेत है। जब ध्वनि की किरणें अनेक दिशाओं में छिटकने लगें, तब किसी एक अर्थ पर अडने का आग्रह करनेवाला पाठक सही नहीं होता। और अनेक अर्थों के बीच सामंजस्य का मूल नहीं पा सकने के कारण वह कविता को दुरुह मान लेता है। पाठक सामान्यतः तर्क के अनुसार चलते हैं और दांशों के अर्थ भी वे अपनी तर्क-बुद्धि के ही अनुसार निकालना चाहते हैं। किन्तु, यह पद्धति सर्वत्र कारगर नहीं होती। ऐसी कविताएँ होती हैं, जिनमें शब्द और अर्थ अपने को गुणीभूत करके किसी विशेष अर्थ का संकेत देते हैं। पण्डितराज जगन्नाथ ने ऐसे काव्य को भी सर्वश्रेष्ठ काव्य माना है। दुरुहता की महिमा प्राचीनों को भी स्वीकार्य थी। वे मानते थे कि काव्य का सच्चा सौन्दर्य, "रशमी वस्त्र में भिन्नमन्त्रितं रूपं कामिनी के लावण्य की भाँति है। 'काव्य के अर्थ का सच्चा सौन्दर्य नानिषिहितं तथा नातिपरिस्पृष्टं रहने में ही है।

नान्ध्रिपयोधर इवातितरां प्रकाशो
नो गुर्जरोस्तन इवातितरां निगूढः ।
अर्थो गिरामपिहितः पिहितश्च कश्चित्
सौभाग्यमेति मरहृष्यधू - कुचाभः ।

कवि आधर अरु तिय सुनूच
अथ उपरै सुख बैत ।
अधिक ढकेहु सुख देत नहीं,
उपरै महा अहेत ।

काव्यगत दुर्बोधता को ध्वनित करने के लिए अंगरेजी में दो शब्दों का प्रयोग किया जाता है। एक शब्द है, 'आम्बिग्योरिटी', जिसका अर्थ अस्पष्टता है। दूसरा शब्द है 'एम्बिग्विटी', जिसका अर्थ सदिग्धता अथवा मदिग्धायंता करना चाहिए। अर्थ में संदेह केवल इसी कारण उत्पन्न नहीं होता कि कवि जिस विषय पर विचार रहा है, वह अत्यंत जटिल तथा गूढ़ है एवं उगले-चुपचापा भाषा कवि को प्राणानी ने

नहीं मिल रही है। अर्थ सदेह वहाँ भी आ जाता है, जहाँ कवि व्याकरण की अवहेलना करता है अथवा उसके वाक्य विवक्षा-दोष से पीड़ित होते हैं अथवा उसके प्रयोग सामान्य तर्क के विरुद्ध होते हैं। सदिग्धार्थता का दोष भाषा की असमर्थता का दोष है, उसके दुप्रयोग से उत्पन्न दुर्बलता है। किन्तु, आव्यवयोरिटी या सान्धकारता दोष वही हो सकती है, जहाँ कवि जान बूझ कर उच्चता या गाभीर्य का टोंग रच रहा हो, जबकि कहने योग्य कोई भी ऊँची बात उसके पास नहीं है। अन्यथा अधिकार-जन्य दुरुहता साहित्य में हमेशा आदर की वस्तु रही है।

गगन गरजि बरसै शमी, बादल गहिर, गभीर ।

चहुँ दिस दमकै शमिनी, भीजै दास कबीर ॥

कबीरदास जी की ये पकितियाँ 'आव्यवयोर' हैं, 'एम्बिगुअस' नहीं। इनकी दुरुहता भाषा के दुप्रयोग अथवा व्याकरण की अवहेलना से उत्पन्न नहीं हुई है, बल्कि वह भाषा की असमर्थता का परिणाम है। कबीरदास योग अथवा अध्यात्म की जिस ऊँचाई से बोल रहे हैं, उसकी अभिव्यक्ति के योग्य भाषा उपलब्ध नहीं दीखती। किन्तु, कबीर की अनुभूति सच्ची थी, यह इस बात से प्रमाणित है कि कवि के भीतर अभिव्यक्ति की खाज है। वह किसी न किसी गूढ़ स्थिति का हमें आभास देना चाहता है, किन्तु सम्यक् भाषा के अभाव में वह अपनी बात पूरी स्पष्टता के साथ नहीं कह पाता।

किन्तु,

गगन की धो देता राकेश

चाँदनी में जब अलकें खोल,

कली से कहता था मधुमास

बता दो मधु मंदिरा का मोल ।

महादेवीजी की ये पकितियाँ सदिग्धार्थता के दोष से पीड़ित हैं, क्योंकि यहाँ व्याकरण की दृष्टि से विवक्षा दोष है और इस विवक्षा के शमन का कोई उपाय नहीं है।

जिस सकट का सामना रहस्यवादी करता है, लगभग वैसे ही सकट का सामना बड़े कवियों की भी करना पड़ता है। संभव है, ऐसे अवसर जीवन में दो-एक बार ही आयें, मगर कवि की मनोदशा ऐसी होती है जब उसे शब्दों और विचारों की सामान्य भूमि से बाहर निकलकर ऐसी प्रेरणा का साक्षात् करना पड़ता है, जो सृष्टि के मूल से उठकर आती है और प्रचलित भाषा में अभिव्यक्त होने से इनकार करती है। उस समय कवि के सामने दो ही विकल्प रह जाते हैं। या तो वह लिखना छोड़ दे अथवा अपूर्ण भाषा के भीतर अपनी असीम प्रेरणा को, किसी न किसी तरह, समेटने का प्रयास करे। कवि के भीतर, स्वभावतः ही, अमभव को संभव बनाने की प्रवृत्ति होती है। इसीलिए कभी तो अपूर्ण भाषा के

नहीं मिल रही है। अर्थ-संदेह वहाँ भी आ जाता है, जहाँ कवि व्याकरण की व्यवहेलना करता है अथवा उसके वाक्य विवक्षा-दोष से पीड़ित होते हैं अथवा उसके प्रयोग सामान्य तर्क के विरुद्ध होते हैं। सदिग्धार्थता का दोष भाषा की असमर्थता का दोष है, उसके दुप्रयोग से उत्पन्न दुर्बलता है। किन्तु, आत्मव्योक्ति या सान्धकारिता दोष वही हो सकती है, जहाँ कवि जान-बूझ कर उच्चता या गाभीर्य का ढोंग रच रहा हो, जबकि कहने योग्य कोई भी ऊँची बात उसके पास नहीं है। अन्यथा अकार-जन्य बुराहता साहित्य में हमेशा आदर की वस्तु रही है।

गगन गरजि वरसं धमी, बादल गहिर, गभीर।

चहुँ दिशि दमकं दामिनी, भोजं दास कबीर ॥

कबीरदास जी की ये पंक्तियाँ 'आत्मव्योक्ति' हैं, 'एम्बिगुअस' नहीं। इनकी बुराहता भाषा के दुप्रयोग अथवा व्याकरण की व्यवहेलना से उत्पन्न नहीं हुई है, बल्कि वह भाषा की असमर्थता का परिणाम है। कबीरदास योग अथवा अध्यात्म की जिस ऊँचाई से बोल रहे हैं, उसकी अभिव्यक्ति के योग्य भाषा उपलब्ध नहीं दीखती। किन्तु, कबीर की अनुभूति सच्ची थी, यह इस बात से प्रमाणित है कि कवि के भीतर अभिव्यक्ति की खाज है। वह किसी न किसी गूढ़ स्थिति का हमें आभास देना चाहता है, किन्तु सम्यक् भाषा के अभाव में वह अपनी बात पूरी स्पष्टता के साथ नहीं कह पाता।

किन्तु,

गगन की धो देता राकेश

चाँदनी में जब झलकें खोल,

कली से कहता था मधुमास

बता दो मधु मदिरा का मोल।

महादेवीजी की ये पंक्तियाँ सदिग्धार्थता के दोष से पीड़ित हैं, क्योंकि यहाँ व्याकरण की दृष्टि से विवक्षा-दोष है और इस विवक्षा के घमन का कोई उपाय नहीं है।

जिस सकट का सामना रहस्यवादी करता है, लगभग वैसे ही सकट का सामना बड़े कवियों को भी करना पड़ता है। संभव है, ऐसे अवसर जीवन में दो-एक बार ही आयें, मगर कवि की मनोदशा ऐसी होती है जब उसे शब्दों और विचारों की सामान्य भूमि से बाहर निकलकर ऐसी प्रेरणा का साक्षात् करना पड़ता है, जो सृष्टि के मूल से उठकर आती है और प्रचलित भाषा में अभिव्यक्त होने से इनकार करती है। उस समय कवि के सामने दो ही विकल्प रह जाते हैं। या तो वह लिखना छोड़ दे अथवा अपूर्ण भाषा के भीतर अपनी असीम प्रेरणा को, किसी न किसी तरह, समेटने का प्रयास करे। कवि के भीतर, स्वभावतः ही, असंभव को संभव बनाने की प्रवृत्ति होती है। इसीलिए कभी तो अपूर्ण भाषा के

भीतर से वह पूर्ण की भाँकी देता है और कभी नये रूपको का विधान करता है और कभी-कभी भाषा के साथ हिंसा का वर्तव भी कर डालता है। किन्तु, ये सभी अपराध इसलिए क्षम्य हो जाते हैं कि पाठको के हृदय पर यह प्रभाव पड़ता है कि कवि, सचमुच ही, किसी सूक्ष्मी स्थिति का संकेत दे रहा है।

सभी दुरुहताएँ स्थायी नहीं होती। जब छायावादी युग आरम्भ हुआ था, छायावाद की बहुत-सी कविताएँ दुरुह दिखायी देती थी, किन्तु, अब वे दुरुह नहीं हैं। निरालाजी की 'राम की शक्ति पूजा' प० रामनरेश त्रिपाठी की विलकुल दुरुह प्रतीत हुई थी, किन्तु, अब वह कविता किसी को भी दुरुह नहीं लगती। अपनी भाषा से भिन्न भाषा में कविता पढ़ते समय हमें एक प्रकार की दुरुहता का बोध होता है, किन्तु, जब भाषा की दीवार खत्म हो जाती है, कविता का सार हमारे सामने उद्भासित हो उठता है।

यह भी देखा गया है कि जो रचना सर्वथा मौलिक होती है, वह जनसाधारण को दुरुह प्रतीत होती है। किसी भी सर्वथा मौलिक कृति को, प्रकाशन के साथ ही, जनता का सम्मान नहीं मिलता। जनता तो हमेशा उन कृतियों का स्वागत करने को तैयार रहती है, जो नवीन होने पर भी परंपरा से अधिक दूर न हो। मौलिक कृतियों को अपना थोड़ा आप तैयार करना पड़ता है। और मौलिक कृतियों को ठुकराने की भावना जनसाधारण में ही नहीं होती, कभी-कभी कला के विशेषज्ञ भी इस भावना के शिकार हो जाते हैं। आन्ध्रे जीव जब एक प्रकाशन-गृह के सलाहकार थे, तब उन्होंने प्राउस्ट के एक उपन्यास को छापने से इनकार कर दिया था। ब्लेक की कविताएँ जब ले हट की समझ में नहीं आयी, तब उन्होंने यह बात कही थी कि "ब्लेक पागल है और वह अगर पागलखाने में भेजा नहीं गया है, तो इसका कारण यह है कि उसका पागलपन कुछ मज्जिम किस्म का है"। ब्लेक को बर्ड्सवर्थ भी पागल समझते थे। और इन लोगों की देखा-देखी प० रामचन्द्र गुप्त ने भी ब्लेक को नकली रहस्यवादी मान लिया था। किन्तु, अब सभी लोग मानते हैं कि ब्लेक अत्यंत उच्च कौटिक कवि थे।

किन्तु, ऐसी भी दुरुहताएँ हैं, जो हमेशा कायम रहती हैं। मसामें जितने दुरुह अपने जीवन-काल में थे, उतने ही दुरुह आज भी हैं और केवल विदेशियों के लिए ही नहीं, फ्रांसीसी पाठको के लिए भी। यही हाल रिल्के का भी है। काल के प्रभाव से इन कवियों की अस्पष्टता में कोई भी कमी नहीं हुई। जिन कवियों की दुरुहता कथ्य की अनिवर्चनीयता के कारण है, वे हमेशा दुरुह रहेंगे। रहस्यवादी कबीर इसी कारण दुरुह हैं। और जो कवि दुरुह इसलिए हैं कि उनकी मद्दिमाधता का कारण भाषा के प्रयोग में गड़बड़ है, वे भी हमेशा दुरुह रहेंगे। महादेवीजी, मातनलाल जी और निरालाजी की कृतियों में ऐसे कुछ स्वल हैं, जिनकी दुरुहता भाषा के विचित्र प्रयोग के कारण है। ये दुरुहताएँ हमेशा बनी रहनेवाली हैं।

कवि की काव्य-सम्बन्धी धारणा जैसे-जैसे बदली है, वैसे ही वैसे काव्य में दुरुहता की वृद्धि होती आयी है। साहित्य में जब प्रतीका का प्रयोग सीमित था, दुरुहता की मात्रा भी अल्प थी। जब प्रतीका का प्राधान्य हो उठा, दुरुहता घनी-भूत हो गयी। नयी कविता पर दुरुहता का जैसा आक्षेप है, वैसे ही आक्षेप रवीन्द्र-नाथ पर उस समय लगाय गये थे, जब उनकी "सोनार तरी" नामक कविता प्रकाशित हुई थी। बादलेयर के समय उनकी कविता बहुत दुरुह ममभी जाती थी, किन्तु, रिल्के के पार्श्व में बिठाकर देखें तो बादलेयर बहुत ही प्रमत्त दिखायी देंगे। और खुद रिल्के हम जितने भी दुरुह दिखायी दें, किन्तु, सेंट जॉ पर्स की तुलना में वे काफी स्पष्ट हैं।

पश्चिम की नयी कविता दुरुह है, यह सभी लोग मानते हैं और स्वयं कविगण भी इस आक्षेप का खडग नहीं कर सकते। किन्तु, यह दुरुहता लगभग मत्तर वर्षों से क्यों बरकरार है, यह सबकी समझ में नहीं आता। यदि यह बात सत्य होती कि अपनी कला पर कवि का अधिकार जैसे-जैसे बढ़ता है, वैसे-वैसे उसकी दुरुहता घीजती जाती है, तो अधिकांश कवियों की प्रौढ़ उम्र की रचनाएँ प्रसादपूर्ण हुई होती। किन्तु, यह बात नहीं है। दुरुहता के प्रश्न को हम यह कहकर भी नहीं टाल सकते कि ससार में समर्थ कवियों के जन्म का मुहूर्त समाप्त हो गया, अब जो भी कवि जन्म लेते हैं, वे असमर्थ होते हैं। वास्तव में, दुरुहता का मूल इससे कुछ अधिक गहराई में है। वह कवि का अभ्यास-जनित दोष नहीं है, उसकी क्षिति के अभाव का सूचक नहीं है, बल्कि उसका सम्बन्ध उस मंली से है, जिसका जन्म एक नयी मनोदशा, एक नये 'विजन', एक नयी दृष्टि की अभिव्यक्ति के लिए हुआ है। नयी कविता दुरुह मुख्यतः इसलिए है कि नये कवि की दुनिया दुरुह है। वह एक ऐसी उलझी हुई विपणन स्थिति का सामना कर रहा है, जिसका वर्णन सफाई के साथ नहीं किया जा सकता। नया कवि जब भी बोलेगा, कहीं न कहीं, दुरुहता उसके साथ रहेगी। दुरुह संकेतो से उसका कुछ काम चल जाता है। अगर पारंपरीय प्रसाद के लिए दुराग्रह किया जाय, तो वह मौन हो जाना ज्यादा पसन्द करेगा। धन को वह छोड़ चुका है, यश को वह अपनी पहुँच से परे मानता है, लोकप्रियता का लोभ उसे नहीं है। इतने पर भी अगर समाज उससे पुरानी सुस्पष्टता की माँग करे, तो केवल हँस देने के सिवा वह और कर क्या सकता है ?

किन्तु, कवि को इस स्थिति में पहुँचानेवाला कौन है ? या तो समाज ने कवि को दबा कर, उसकी उपेक्षा करके उसे बेकार कर दिया है। अथवा स्वयं कवि ही अपनी कला को विकसित करके उस जगह पहुँच गया है, जहाँ उसका कोई भी सामाजिक उपयोग नहीं है। यदि इस दृष्टि से विचार किया जाय कि श्रोताओं की विशाल संख्या के बिना कोई भी कला ज्यादा दिन नहीं टिक सकती, तो कहना यह पड़ेगा कि काव्य की सामाजिक स्थिति को कमजोर करने का अपराध स्वयं

कवि ने किया है। उसने समाज को यह अवसर क्यों दिया कि वह उसकी उपेक्षा करे अथवा अपनी कला का विकास उसने इतनी दूर तक क्यों किया कि वह समाज के लिए अनुपयोगी हो गयी?

लेकिन एक दूसरी दृष्टि से देखने पर यह प्रश्न ही हास्यास्पद बन जाता है। यह वैसा ही प्रश्न है जैसा यह कि फ्रांस ने इतनी अधिक सम्यता क्यों सीखी कि हिटलर का आक्रमण झेलना उसके लिए असंभव हो गया? अथवा भारत ने अहिंसा और वैराग्य की इतनी साधना क्यों की कि वह पराधीन हो गया? अथवा विज्ञान ने इतनी प्रगति क्यों की कि वह मानवता का शाप बन गया?

नये कवि काल की महिमा को नहीं मानते। वे अपने को काल-मुक्त समझते हैं। किन्तु, यह कभी-कभी ही सत्य होता है। सामान्य नियम तो यही देखा गया है कि काल की अनुभूतियों के परिवर्तन से साहित्य की अनुभूतियाँ, आप से आप, परिवर्तित हो जाती हैं। कवि वह संवेदनशील यन्त्र है, जिसके भीतर से काल अपनी आन्तरिक पीड़ाओं को अभिव्यक्त देता है। कवि वह दर्पण है, जिसमें समकालीन समाज की मुद्रा और मानसिकता प्रतिफलित होती है। कविता में हम जैसा परिवर्तन आज देख रहे हैं, वैसा घनघोर परिवर्तन और कभी देखने में नहीं आया था। मध्यकालीन काव्य से रोमांटिक काव्य जितना भिन्न था, आज की कविता रोमांटिक कविता से उससे कहीं अधिक भिन्न हो गयी है। इसका एक मात्र कारण यह है कि मनुष्य के चिंतन, स्वभाव और परिवेश में जो परिवर्तन पिछले सौ वर्षों में घटित हुए हैं, उतना बड़ा परिवर्तन पहले कभी और देखने में नहीं आया था।

नवशे के भीतर अगर यूरोप के आदमी को बिठाकर देखें, तो दिखायी यह देता है कि सन् १८५० का आदमी आज के आदमी से बिल्कुल भिन्न था। १८५० का आदमी यह समझता था कि दुनिया भगवान की बनायी हुई है और भगवान ने इस ससार की रचना ईसा के जन्म से सिर्फ चार हजार वर्ष पहले की थी। यह भी कि आदमी पहले देवता था। देवत्व का भार नहीं संभाल सकने के कारण वह आदमी हो गया। किन्तु, जब डार्विन की जीवो की उत्पत्ति-विषयक पुस्तक प्रकाशित हुई, भूगर्भशास्त्र का विकास हुआ और ऐतिहासिक अनुसन्धानों से मनुष्य के अतीत की जानकारी हासिल हुई, मनुष्य के सभी प्रकार के धार्मिक विश्वास क्षीण होने लगे। उसके बाद जीव-शास्त्र, मनोविज्ञान और आचरणवाद के अनुसन्धानों ने और भी क्रान्ति उपस्थित कर दी तथा मनुष्य यह मानने लगा कि मूलतः वह अन्य जीवों से भिन्न नहीं है एवं वह समय, धर्म, नैतिकता आदिके जो महल खड़े करता है, वे प्रकृति के एक ही ऋटके से टूट कर खड़-खड़ हो जाते हैं। धर्म के भाव मनुष्य को संभालकर सिंहासन पर आसीन नहीं रख सके। वह लुढ़क कर नीचे आ गया तथा उसका यह अहंकार पूर्ण हो गया कि भगवान ने उसे जीवों का सिरताज बनाया था।

विज्ञान ने मनुष्य के सोचने की दिशा ही नहीं बदली, उसने उसके परिवेश को भी बदल दिया। जो किसान थे, वे मजदूर हो गये। जो राजा और नवाब थे, वे नौकर और व्यापारी बनने लगे। जो लोग महलों, मन्दिरों, कुटीरों और ठाकुरवाड़ियों में रहते थे, वे वहाँ से उठकर विज्ञान के नगर में चले आये, जहाँ सुख और स्वास्थ्य का सुन्दर प्रबन्ध है। किन्तु, इस नगर में मानवीय उदारता नहीं है, युगों के पूजित मील नहीं है, न शान्ति और सहजता के भाव हैं। मनुष्य पहले गरीब था, मगर, तब वह हरियालिया के पास रहना था। अब वह अमीर है, मगर रेगिस्तान में बसता है। मनुष्य पहले अपने परिवेश को कम जानता था, मगर, इसीलिए वह अपनी आलोचना भी थोड़ी ही करता था। जब दुनिया अंधेरी थी, आसमान नाक था। जब दुनिया रोसनी में भर गयी, आसमान पर अधियाली छा गयी। पहले मनुष्य को सत्य वहाँ भी दिखायी देता था, जहाँ सचमुच सत्य नहीं था। जब जो सत्य है, उस पर भी मनुष्य को विश्वास नहीं होता।

✓ जय ऐसी स्थिति आ गयी, कवि का घबराहट से भर जाना स्वाभाविक बात थी। ऐसी स्थिति में अपनी सामाजिकता बनाये रखने के लिए वह करता तो क्या करता? दलीलें कहती थी कि विज्ञान का विरोध करो। किन्तु, विज्ञान का विरोध मनुष्यता की प्रगति का नहीं तो और किसका विरोध है? दलीलें कहती थी, धर्म को बचाओ। किन्तु, बुद्धिवाद जिसका विरोध करे, उसकी रक्षा का जिम्मा कौन ले सकता है? समाज ने यह भी चाहा कि साहित्य पुरानी नैतिकता का पक्ष ले। किन्तु, साहित्य समझ चुका था कि नैतिकता के विषय में जीव-शास्त्र और मनोविज्ञान के मत क्या हैं। निदान, कवि ने अपने सामाजिक दायित्व से नाता तोड़ लिया और वह उस उपाय की खोज में निकल पड़ा, जिसके जरिये कविता अब भी अपने को जीवित रख सकती थी।

उन्नीसवीं सदी के नये कवियों ने कविता के लिए तबँबा नयी भूमि खोज निकालने के लिए जितनी मायापच्ची की, उतनी मायापच्ची किसी और युग के कवि ने नहीं की थी। कविता हमेशा प्रकाश में घूमती आयी थी। नये कवि उसे अपने भीतर के अधिकार में ले गये। मन की अपेक्षा अन्तर्मन की महिमा साहित्य में प्रधान होने लगी और कविगण काव्य के मूल-उत्स की खोज में अपनी जात्मा की गहराइयों में डूबने लगे। यही से साहित्य में ✓ अर्थ की बाधा बढ़ने लगी, क्योंकि ये कवि (नीत्से, रेम्ब्रू, मलार्मे, लफूर्ज आदि) जिस वस्तु को पकड़ना चाहते थे, वह वस्तु पकड़ में आने से इनकार करती थी। इन कवियों की कविताएँ पढ़ते समय यह स्पष्ट दिखायी देता है कि वे जिस वास्तविकता को अभिव्यक्त करना चाहते हैं, वह वास्तविकता भाषा में ठीक से नहीं समाती है, शब्दों और विचारों के बीच ठीक से नहीं अँट पाती है। तब भी वे भाषा को तानते जाते हैं, इसना तानते जाते हैं कि अन्त में वह चरमराकर

कवि ने किया है। उसने समाज को यह अवसर क्यों दिया कि वह उसकी उपेक्षा करे अथवा अपनी कला का विकास उसने इतनी दूर तक क्यों किया कि वह समाज के लिए अनुपयोगी हो गयी?

लेकिन एक दूसरी दृष्टि से देखने पर यह प्रश्न ही हास्यास्पद बन जाता है। यह वंसा ही प्रश्न है जैसा यह कि फ्रांस ने इतनी अधिक सम्यता क्यों मीची कि हिटलर का सानमण भेलना उसके लिए असंभव हो गया? अथवा भारत ने अहिंसा और वैराग्य की इतनी साधना क्यों की कि वह पराधीन हो गया? अथवा विज्ञान ने इतनी प्रगति क्यों की कि वह मानवता का शाप बन गया?

नये कवि काल की महिमा को नहीं मानते। वे अपने को काल-मुक्त समझते हैं। किन्तु, यह कभी-कभी ही सत्य होता है। सामान्य नियम तो यही देखा गया है कि काल की अनुभूतियों के परिवर्तन से साहित्य की अनुभूतियाँ, आप से आप, परिवर्तित हो जाती हैं। कवि वह संवेदनशील यंत्र है, जिसके भीतर से काल अपनी आन्तरिक पीड़ाओं को अभिव्यक्ति देता है। कवि वह दर्पण है, जिसमें समकालीन समाज की मुद्रा और मानसिकता प्रतिफलित होती है। कविता में हम जैसा परिवर्तन आज देख रहे हैं, वैसा घनघोर परिवर्तन और कभी देखने में नहीं आया था। मध्यकालीन काव्य से रोमांटिक काव्य जितना भिन्न था, आज की कविता रोमांटिक कविता से उससे कहीं अधिक भिन्न हो गयी है। इसका एक मात्र कारण यह है कि मनुष्य के चिंतन, स्वभाव और परिवेश में जो परिवर्तन पिछले सौ वर्षों में घटित हुए हैं, उतना बड़ा परिवर्तन पहले कभी और देखने में नहीं आया था।

नक्शे के भीतर अगर यूरोप के आदमी को बिठाकर देखें, तो दिखायी यह देता है कि सन् १८५० का आदमी आज के आदमी से बिल्कुल भिन्न था। १८५० का आदमी यह समझता था कि दुनिया भगवान की बनायी हुई है और भगवान ने इस ससार की रचना ईसा के जन्म से सिर्फ चार हजार वर्ष पहले की थी। यह भी कि आदमी पहले देवता था। देवत्व का भार नहीं सँभाल सकने के कारण वह आदमी हो गया। किन्तु, जब डार्विन की जीवों की उत्पत्ति-विषयक पुस्तक प्रकाशित हुई, भूगर्भशास्त्र का विकास हुआ और ऐतिहासिक अनुसन्धानों से मनुष्य के अतीत की जानकारी हासिल हुई, मनुष्य के सभी प्रकार के धार्मिक विश्वास क्षीण होने लगे। उसके बाद जीव-शास्त्र, मनोविज्ञान और आचरणवाद के अनुसन्धानों ने और भी क्रान्ति उपस्थित कर दी तथा मनुष्य यह मानने लगा कि मूलतः वह अन्य जीवों से भिन्न नहीं है एवं वह सभ्य, धर्म, नैतिकता आदिके जो महल खड़े करता है, वे प्रकृति के एक ही झटके से टूट कर खड़-खड़ हो जाते हैं। धर्म के भाव मनुष्य को संभालकर सिंहासन पर आसीन नहीं रख सके। वह लुढ़क कर नीचे आ गया तथा उसका यह अहंकार पूर्ण हो गया कि भगवान ने उसे जीवों का सिरताज बनाया था।

कवि की काव्य-सम्बन्धी धारणा जैसे-जैसे बदली है, वैसे ही वैसे काव्य में दुरुहता की वृद्धि होती आयी है। साहित्य में जब प्रतीकों का प्रयोग सीमित था, दुरुहता की मात्रा भी अल्प थी। जब प्रतीकों का प्राधान्य हो उठा, दुरुहता घनी-भूत हो गयी। नयी कविता पर दुरुहता का जैसा आक्षेप है, वैसे ही आक्षेप रवीन्द्र-नाथ पर उस समय लगाये गये थे, जब उनकी "सोनार तरी" नामक कविता प्रकाशित हुई थी। बोदलेयर के समय उनकी कविता बहुत दुरुह ममकी जाती थी, किन्तु, रिल्के के पार्श्व में बिठाकर देखें तो बोदलेयर बहुत ही प्रमत्न दिखायी देंगे। और खुद रिल्के हमें जितने भी दुरुह दिखायी दें, किन्तु, सेंट जॉ पर्स की तुलना में वे काफी स्पष्ट हैं।

पश्चिम की नयी कविता दुरुह है, यह सभी लोग मानते हैं और स्वयं कविगण भी इस आक्षेप का खटन नहीं कर सकते। किन्तु, यह दुरुहता सगभग मत्तर वर्षों से बयो बरकरार है, यह सबकी ममझ में नहीं आता। यदि यह बात सत्य होती कि अपनी कला पर कवि का अधिकार जैसे-जैसे बढ़ता है, वैसे-वैसे उसकी दुरुहता घोजती जाती है, तो अधिकांश कवियों की प्रौढ़ उम्र की रचनाएँ प्रसादपूर्ण हुई होती। किन्तु, यह बात नहीं है। दुरुहता के प्रश्न को हम यह कहकर भी नहीं टाल सकते कि सत्तार में समर्थ कवियों के जन्म का मुहूर्त्त समाप्त हो गया, अब जो भी कवि जन्म लेते हैं, वे असमर्थ होते हैं। वास्तव में, दुरुहता का मूल इससे कुछ अधिक गहराई में है। वह कवि का अम्यास-जनित दोष नहीं है, उसकी क्षिति के अभाव का सूचक नहीं है, बल्कि उसका सम्बन्ध उस मंली से है, जिसका जन्म एक नयी मनोदशा, एक नये 'विजन', एक नयी दृष्टि की अभिव्यक्ति के लिए हुआ है। नयी कविता दुरुह मुख्यतः इसलिए है कि नये कवि की दुनिया दुरुह है। वह एक ऐसी उलझी हुई विपणन स्थिति का सामना कर रहा है, जिसका वर्णन सफाई के साथ नहीं किया जा सकता। नया कवि जब भी बोलेगा, कहीं न कहीं, दुरुहता उसके साथ रहेगी। दुरुह संकेतों से उसका कुछ काम चल जाता है। अगर पारंपरीय प्रसाद के लिए दुराग्रह किया जाय, तो वह मोन हो जाना ज्यादा पसन्द करेगा। धन को वह छोड़ चुका है, यश को वह अपनी पहुँच से परे मानता है, लोकप्रियता का लोभ उसे नहीं है। इतने पर भी अगर समाज उससे पुरानी सुस्पष्टता की माँग करे, तो केवल हँस देने के सिवा वह और कर क्या सकता है ?

किन्तु, कवि को इस स्थिति में पहुँचानेवाला कौन है ? या तो समाज ने कवि को दबा कर, उसकी उपेक्षा करके उसे बेकार कर दिया है। अथवा स्वयं कवि ही अपनी कला को विकसित करके उस जगह पहुँच गया है, जहाँ उसका कोई भी सामाजिक उपयोग नहीं है। यदि इस दृष्टि से विचार किया जाय कि धोताओ की विशाल संख्या के बिना कोई भी कला ज्यादा दिन नहीं टिक सकती, तो कहना यह पड़ेगा कि काव्य की सामाजिक स्थिति को कमजोर करने का अपराध स्वयं

कवि ने किया है। उसने समाज को यह अवसर क्यों दिया कि वह उसकी उपेक्षा करे अथवा अपनी कला का विकास उसने इतनी दूर तक क्यों किया कि वह समाज के लिए अनुपयोगी हो गयी?

लेकिन एक दूसरी दृष्टि से देखने पर यह प्रश्न ही हास्यास्पद बन जाता है। यह वैसा ही प्रश्न है जैसा यह कि फास ने उतनी अधिक सन्म्यता क्यों मीसी कि हिटलर का आक्रमण भेलना उसके लिए असंभव हो गया? अथवा भारत ने अहिंसा और वैराग्य की इतनी साधना क्यों की कि वह पराधीन हो गया? अथवा विज्ञान ने इतनी प्रगति क्यों की कि वह मानवता का शाप बन गया?

नये कवि काल की महिमा को नहीं मानते। वे अपने को काल-मुक्त समझते हैं। किन्तु, यह कभी-कभी ही सत्य होता है। सामान्य नियम तो यही देखा गया है कि काल की अनुभूतियों के परिवर्तन से साहित्य की अनुभूतियाँ, आप से आप, परिवर्तित हो जाती हैं। कवि वह सवेदनशील यंत्र है, जिसके भीतर से काल अपनी आन्तरिक पीड़ाओं को अभिव्यक्ति देता है। कवि वह दर्पण है, जिसमें समकालीन समाज की भुद्धा और मानसिकता प्रतिफलित होती है। कविता में हम जैसा परिवर्तन आज देख रहे हैं, वैसा घनघोर परिवर्तन और कभी देखने में नहीं आया था। मध्यकालीन काव्य से रोमांटिक काव्य जितना भिन्न था, आज की कविता रोमांटिक कविता से उससे कहीं अधिक भिन्न हो गयी है। इसका एक मात्र कारण यह है कि मनुष्य के चिंतन, स्वभाव और परिवेश में जो परिवर्तन पिछले सौ वर्षों में घटित हुए हैं, उतना बड़ा परिवर्तन पहले कभी और देखने में नहीं आया था।

नवशे के भीतर अगर यूरोप के आदमी को बिठाकर देखें, तो दिखायी यह देता है कि सन् १८५० का आदमी आज के आदमी से बिल्कुल भिन्न था। १८५० का आदमी यह समझता था कि दुनिया भगवान की बनायी हुई है और भगवान ने इस ससार की रचना ईसा के जन्म से सिर्फ चार हजार वर्ष पहले की थी। यह भी कि आदमी पहले देवता था। देवत्व का भार नहीं संभाल सकने के कारण वह आदमी हो गया। किन्तु, जब डार्विन की जीवो की उत्पत्ति-विषयक पुस्तक प्रकाशित हुई, भूगर्भशास्त्र का विकास हुआ और ऐतिहासिक अनुसंधानों से मनुष्य के अतीत की जानकारी हासिल हुई, मनुष्य के सभी प्रकार के धार्मिक विश्वास क्षीण होने लगे। उसके बाद जीव-शास्त्र, मनोविज्ञान और आचरणवाद के अनुसंधानों ने और भी क्रान्ति उपस्थित कर दी तथा मनुष्य यह मानने लगा कि मूलतः वह अन्य जीवों से भिन्न नहीं है एवं वह समय, धर्म, नैतिकता आदिके जो महल खड़े करता है, वे प्रकृति के एक ही ऋटके से टूट कर खड़-खड़ हो जाते हैं। धर्म के भाव मनुष्य को संभालकर सिंहासन पर आसीन नहीं रख सके। वह लुब्धक कर नीचे आ गया तथा उसका यह अहंकार चूर्ण हो गया कि भगवान ने उसे जीवों का सिरताज बनाया था।

विज्ञान ने मनुष्य के सोचने की दिशा ही नहीं बदली, उसने उसके परिवेश को भी बदल दिया। जो किसान थे, वे मजदूर हो गये। जो राजा और नवाब थे, वे नौकर और व्यापारी बनने लगे। जो लोग महलों, मन्दिरों, कुटीरों और ठाकुरवाड़ियों में रहते थे, वे वहाँ से उठकर विज्ञान के नगर में चले जायें, जहाँ सुख और स्वास्थ्य का सुन्दर प्रबन्ध है। किन्तु इस नगर में मानवीय उदारता नहीं है, युगों के पूजित शील नहीं हैं, न शान्ति और सहजता के भाव हैं। मनुष्य पहले गरीब था, मगर, तब वह हरियालियों के पास रहता था। अब वह अमीर है, मगर रेगिस्तान में बसता है। मनुष्य पहले अपने परिवेश को कम जानता था, मगर, इसीलिए वह अपनी आलोचना भी थोड़ी ही करता था। जब दुनिया अंधेरी थी, आसमान माफ था। जब दुनिया रोशनी से भर गयी, आसमान पर अंधियाली छा गयी। पहले मनुष्य को सत्य वहाँ भी दिखायी देता था, जहाँ सचमुच सत्य नहीं था। जब जो सत्य है, उस पर भी मनुष्य को विश्वास नहीं होता।

जब ऐसी स्थिति आ गयी, कवि का घबराहट से भर जाना स्वाभाविक बात थी। ऐसी स्थिति में अपनी सामाजिकता बनाये रखने के लिए वह करता तो क्या करता? दलीलें कहती थी कि विज्ञान का विरोध करो। किन्तु, विज्ञान का विरोध मनुष्यता की प्रगति का नहीं तो और किसका विरोध है? दलीलें कहती थी, धर्म को बचाओ। किन्तु, बुद्धिवाद जिसका विरोध करे, उसकी रक्षा का जिम्मा कौन ले सकता है? समाज ने यह भी चाहा कि साहित्य पुरानी नैतिकता का पक्ष ले। किन्तु, साहित्य समझ चुका था कि नैतिकता के विषय में जीव-शास्त्र और मनोविज्ञान के मत क्या हैं। निदान, कवि ने अपने सामाजिक दायित्व से नाता तोड़ लिया और वह उस उपाय की खोज में निकल पड़ा, जिसके जरिये कविता अब भी अपने को जीवित रख सकती थी।

उन्नीसवीं सदी के नये कवियों ने कविता के लिए सर्वथा नयी भूमि खोज निकालने के लिए जितनी माथापच्ची की, उतनी माथापच्ची किसी और युग के कवि ने नहीं की थी। कविता हमें प्रकाश में धूमती आयी थी। नये कवि उसे अपने भीतर के अधिकार में ले गये। मन की अपेक्षा अन्तर्मन की महिमा साहित्य में प्रधान होने लगी और कविगण काव्य के मूल-उत्स की लोज में अपनी आत्मा की गहराइयों में डूबने लगे। यही से साहित्य में अर्थ की बाधा बढ़ने लगी, क्योंकि ये कवि (नीत्से, रेम्ब्रो, मलार्मे, लफूर्ज आदि) जिस वस्तु को पकड़ना चाहते थे, वह वस्तु पकड़ में आने से इनकार करती थी। इन कवियों की कविताएँ पढ़ते समय यह स्पष्ट दिखायी देता है कि वे जिस वास्तविकता को अभिव्यक्त करना चाहते हैं, वह वास्तविकता भाषा में ठीक से नहीं समाती है, शब्दों और विचारों के बीच ठीक से नहीं अँट पाती है। तब भी वे भाषा को तानते जाते हैं, इतना तानते जाते हैं कि अन्त में वह चरमराकर

टूट जाती है। इस नयी वास्तविकता को समझने, पकड़ने और अभिव्यक्त करने के प्रयास में इन कवियों ने अपने दिमाग पर इतना अधिक जोर डाला कि उनमें से कई लोग विक्षिप्त हो गये और बाकी कवियों का जीवन रोग और अभाव से ग्रस्त हो गया। यह नयी वास्तविकता क्या है, इसकी व्याख्या तो नहीं की जा सकती, किन्तु, फ्रांस के कवि उसे 'एन्सोल्पूट' के नाम से अभिहित करते रहे हैं।

इस 'एन्सोल्पूट' के सधान से साहित्य में जो नयी मान्यताएँ प्रकट हुईं, वे इस प्रश्न पर काफी प्रकाश डालती हैं कि इन कवियों की कविताएँ दुख क्यो हैं। रेम्बो कविता को अनिवर्चनीय की स्वर-लिपि मानते थे। उनका विश्वास था कि कवि का मन जब अपनी गहराई में डूबता है, उस स्थिति को साँचे में ढालना ही काव्य है। सामाजिक समस्याएँ कवि के लिए उपेक्षणीय हैं। कवि उसी मात्रा में कवि है, जिस माना में वह अपने आपके समीप पहुँच पाता है। कविता की उत्पत्ति मानव-मन के उस प्रान्त में होती है, जो अवर्णनीय है। इसीलिए कविता मृष्टि के कोलाहल के पास नहीं, उसकी नीरवता के समीप रहती है। कवि के आश्मानुसधान का अन्तिम लक्ष्य अविज्ञेय और अज्ञात है। सर्वश्रेष्ठ कविता उस अणुकार की चौहद्दी में मिलती है, जहाँ पहुँचकर वस्तु-जगत स्मृति से लुप्त हो जाता है।

इन कवियों की दृष्टि में कविता वाणी की वह विधा है, जो भाषा की असमर्थता को सबसे अधिक पहचानती है। जो अलम्ब्य है, अनिवर्चनीय और पूर्ण अथवा 'एन्सोल्पूट' है, कविता उसी को अभिव्यक्त करना चाहती है। कवि वह अभागा प्राणी है, जो विचार और शब्द के बीच भटकता रहता है। वह जो कुछ कह पाता है, वह उसका अभिप्रेत काव्य नहीं, बल्कि उसके निकटतम पहुँचने का प्रयास है। अचेतन तथा अर्धचेतन की परिभाषा शब्दों में बाँधी नहीं जा सकती। वे शब्दों की उन झकारों से अधिक अभिव्यक्ति पाते हैं, जो अनिश्चित और निराकार हैं।

इन सारी मान्यताओं का प्रभाव यह हुआ कि पहले जो प्रेरणा महाकाव्यों और नाटकों की जन्म देती थी, अब वह दिमागी और साइकिक बनकर घुमडने लगी। पाठकों की ओर से जब यह पूछा गया कि आखिर इन कविताओं को हम किस प्रकार समझें, तब कवियों और आलोचकों ने यह उत्तर दिया कि कविता अर्थ किये बिना भी समझी जा सकती है। कवि से उसकी कविता का अर्थ पूछना उचित नहीं। कल्पनाशील व्यक्ति बिना समझे हुए देखा करता है।

कलाओं में संगीत साहित्य की अपेक्षा अधिक निराकार माना जाता है क्योंकि उसका आनन्द अर्थ नहीं, आलापन है। जैसा कि एडगर एलेन पो (मृत्यु १८४६ ई०) ने कहा था, "संगीत जब आनन्ददायी भाव के साथ संबद्ध होता है, तब वह काव्य होता है। जब भाव या विचार उसके साथ नहीं रहने,

चहने वस्तु समीत होता है। और विचार जब समीतमय नहीं होता, तब वह मधव जाता है। जब कविया ने अपना अभियान एन्सोल्ज्यूट की ओर मोड़ा, कविमय समीत का मूर्तरूप परिवर्तित हो गया। काव्य में समीत का अर्थ यह था कि छन्द मय हो पवित्रता और पवित्र खडो में लगे हो और शब्द समीत की कड़ी के समान हो। अब धारणा यह बन गयी कि समीत का गुण अनेक छन्दों में मिले होता है, छन्द मुक्त पक्तियों में भी होता है, विचारों के सामञ्जस्य और विम्वर के योजन में भी समीत है और यही निराकार समीत का अर्थ है।

• अबसे यह बात प्रायः कही गई कि जैसे सभी विज्ञानों की गति समीत की ओर है उसी प्रकार, समीकृत समीत का गुण लक्ष्य चाहती है, क्योंकि सभी कलाओं की यात्रा अतीन्द्रियता की ओर है। किन्तु, कविता जब समीत के अतीन्द्रिय गुणों को आत्मसात करने लगती है, समीत को जब वह ध्वनि से उठाकर चित्त की मदति ध्वनि विचार की भगिमा, म, बालना चाहती है, तब वह विषय और अब कथार से भी मुक्ति खोजने लगती है। इस प्रकार की कविता की पूर्णता, के लिए विषय और अर्थ, दोनों को दबाना पड़ता है। इसी स्थिति में कविता का लक्ष्य हमें जिस माग से प्राप्त होता है, वह बुद्धि और तर्क का माग नहीं होता। तब, भी यदि हम बुद्धि और तर्क को छोड़ने को तैयार नहीं हो, तो हम यही कहना पड़गा कि जो कविता हम उत्तरी सुन्दर दिखायी पड़ी है, वह अधीन है। और ऐसी टीका लिखनी है कि अधस्ता अपमान भी नहीं समझते।

भारत में शब्द और अर्थ, दोनों को काव्यमानने का रिवाज था। भारताय आचार्यों के मतानुसार बहुत अर्थ नहीं है, वही कवित्व का अस्तित्व भी नहीं होता है। किन्तु, यूरोप के विद्वानों की वर्य के चिन्तन और प्रयोग से उत्पन्न यह सिद्धान्त अब प्रायः सबमा यहो गया है कि कविता को केवल कविता होना चाहिए। यह तर्क भी आवश्यक नहीं है कि उसमें अर्थ भी हो। यही की-मुहिमा को ल कर चलनेवाला यह पनघोर प्रयोग आरम्भ में, उठोने किया था, जो अनिद्वन्द्व नीयता को भाषावद्ध करने के लिए बेचैन थे। किन्तु इस झुलसी, क्रो-उपाजित बरने के लिए ज्ञान जो नयानक बलिदान किये, उससे यह झूलो नवीन युग मात्र की गली बन गयी। पीछे चलकर अनक कवि ऐस भी आय, जो एन्सोल्ज्यूट क कद में नहा ध, जिनका ज्ञान अनिवचनीय की अपेक्षा कोई अधिक ठोस पदार्थ था, किन्तु वह भी मगर्म, रेखू और नफूज द्वारा आविष्टत झूलो ही एतिकर प्रतीत हुए और इसी ज्ञानी के आग-गाम धूमत हुए उठोने अपनी अपनी धूमनी गैलिया तैयार कर ली।

जिसी भी युग में आध्यात्मिक कविता की दौरी एक और सामाजिक कविता की गरी दूसरी नहा होती है। युग जब बदलता है, तब वह इहस्यवादियों के लिए भी बदलता है, जाहान के लिए भी बदलता है और सामाजिक चिन्तकों के लिए

भी बदल जाता है। अतएव, जो दुरुहता हम बोदलेयर, रेम्बू मलामे और लफूर्ज म देखते हैं, घट बढ़कर वही दुरुहता हमें यूरोप और अमरीका क परवर्ती कवियों मे भी दिखायी देती है। यहाँ तक कि भारत की जो पीढ़ी आज अन्तर्राष्ट्रीय स्तर के प्रभाव मे है, थोड़ी-बहुत दुरुहता उस पीढ़ी के कवियों म भी मौजूद है।

दुरुहता के कुछ छोटे रूस और चीन की भी नयी कविताओ पर पडे हैं, किन्तु, रूसी और चीनी भाषाओ म दुरुहता का रूप अभी विलकुल शून्य है। कारण यह है कि उन देशो के पाठक साहित्य से उसके सामाजिक धर्मो की मांग करते हैं और समाजो-मुख रहने के लिए साहित्यकारो को अर्थ का ध्यान रखना पडता है। फिर भी रूस के दो कविया, पास्तरनेक और एन्ड्रेशेकू मे दुरुहता का कुछ न कुछ पुट दिखायी पडा है। मगर इसी कारण रूसी साहित्यकार इन कवियों के प्रति बहुत अधिक श्रद्धा भी नहीं रखते हैं।

जापानी कविता दुरुह नहीं होती है। जापान मे कविता पहले भी न तो ससार को हिलाने के लिए लिखी जाती थी, न समाज अथवा मनुष्य के सुधार के लिए। जापानी कविता अत्यंत सक्षिप्त होती है, सीधी-सादी, सुकुमार और शुद्ध होती है। शुद्ध कविता की खोज मे यूरोप के कवियों ने जापानी कविता की ओर बराबर बडे ही लोभ से देखा है और उससे प्रभाव भी ग्रहण किया है। जापान की जो पुरानी कविता थी, वह यूरोप की नयी कविता के उत्थान मे सहायक हुई। किन्तु, अब जापान मे जो कविताएँ अद्यतन यूरोपीय कविताओ के अनुकरण मे लिखी जा रही हैं, वे कुछ थोड़ी दुरुह अवश्य हैं। अतएव, दुरुहता कविता का आज अन्तर्राष्ट्रीय लक्षण माना जा सकता है।

पुरानी कविता आश्वस्त समाज की वाणी थी, जिसके मूल्य स्थिर थे, परंपराएँ दृढ़ थीं, जिसकी शकाएँ थोड़ी थी और विश्वास काफी मजबूत था। नयी कविता उस समाज की वाणी है, जिसकी परंपराएँ टूट रही हैं, जिसका विश्वास शकाओ के समुद्र मे खो गया है और जिसके सारे के सारे मूल्य ढावाडोल हैं। पुरानी कविता युद्ध को स्वर्ग का द्वार मानती थी, नयी कविता इस बात पर अचरज करती है कि पुराने लोग इतने सीधे क्यों न। पुरानी कविता दशभक्तो को त्याग और तपस्या का अवतार समझती थी, नयी कविता इस पर भी आश्चर्य करती है कि पुराने कवियों ने देश भक्तो के भीतर कुछ और देखने की कोशिश क्या नहीं की थी। पुरानी कविता ने जजो को जजों के ही रूप म देखा था, नयी कविता ने उन्हें भी बंठधरा म खड़ा देखा है। पुरानी कविता मन्दिर के देवताओ की पूजा करती थी, नयी कविता न पत्थर की इन मूर्तियाओ चोरबाजारो करत देगा है। "आपटर सब नालेज व्हाट फारगिवनेस" ? इस जानकारी के बाद क्षमा की महिमा क्या है ?

नयी कविता मोह-भग की कविता है, विफलता-बोध की कविता है, निराशा की कविता है, पूर्वजो की सिधार्थ पर पश्चात्ताप की कविता है। पुराने कवि मान-

वता को सवाद पहुँचाते थे कि बाग में फूल खिले हैं और आसमान आज बिलकुल साफ है। नये कवि की दृष्टि उस विपत्ति पर है, जो फूलों से भरे हुए इस सुरम्य भूतल पर मँडरा रही है। "मैं अधिकार का कवि हूँ। शान्ति से बोलना बेहूदापन है। जो आदमी हँसता है, उसने दुःसवाद शायद नहीं सुना है।"

कुछ मूल्य थे, जो पुराने कवियों को अटल मालूम होते थे। नया कवि यह जान कर मोहित और निराश है कि रुपये और ताकत के सिवा समाज में और किसी भी चीज की हस्ती नहीं है।

हमारा ख्याल है, ये सारे भाव प्रसन्न शैली में भी व्यक्त किये जा सकते हैं। किन्तु, ऐतिहासिक कारणों से नयी कविता की जो शैली तैयार हो गयी, उसमें प्रसाद के लिए बहुत अधिक गुजाइश नहीं है। यह शैली अपरिचित रूपको में बोलती है, एक बिम्ब से दूसरे बिम्ब तक टूटकर नहीं, छलांग मारकर जाती है। जिन कड़ियों की विवक्षा पाठक के मन में विद्यमान है, उन कड़ियों को भी यह शैली छोड़ देती है। पूरा हस्ताक्षर लिखना नयी शैली की रुचि के विषय है। वह नाम के एक-दो अक्षरों से ही दस्तखत करने वा अम्यासी बन गयी है। और इन सभी कारणों से दुरुहता में वृद्धि होती है।

यूरोप की नयी कविताओं का एक लक्षण यह है कि उनमें बिम्ब निरन्तरता से उगते हैं, किन्तु, बिम्बों को परस्पर बांधनेवाला विचार अमूर्त होता है। अगर बिम्ब तर्क के अनुसार सजाये जाएँ तो उनका ग्राफ सीधी लकीर में बनेगा और तब अर्थ पाठक की समझ में आसानी से आ जायगा। किन्तु, इन कविताओं में ग्राफ बनता ही नहीं। लगता है, प्रकाश का एक पिंड कहीं से आन गिरा है और वह चूर्ण-चूर्ण हो गया है। किरणें सभी दिशाओं की ओर छिटकती हैं और अर्थ का समन्वित रूप पाठक को पकड़ाई नहीं देता।

इस तकनीक का प्रयोग अब यूरोप की फिल्मों में भी किया जाता है। फिल्म-निर्माता शाट असंबद्ध रूप से लेते हैं तथा उन्हें किसी क्रम से सजाकर खास भाव-दशा की अभिव्यक्ति करते हैं। जहाँ तक हमारा ख्याल है, इस तकनीक का उपयोग श्री उदयशंकर ने अपनी 'कल्पना' फिल्म में भी किया था और वह फिल्म भी लोगों को दुरुह प्रतीत हुई थी। कविता में इस तकनीक का जब प्रयोग किया जाता है तब बिम्ब तो पाठक की समझ में आ जाते हैं, लेकिन, वह मन ही मन यह सोचने लगता है कि काश, अगर रहस्य समझने का कोई संकेत मिल गया होता तो पूरी कविता समझ में आ सकती थी।

दुरुहता का एक कारण यह भी है कि भाषा के सभी शब्द पूर्व कवियों द्वारा प्रयुक्त होने के कारण परपरा की गंध से भर गये हैं। नया कवि परपरा से बचने की कोशिश में शब्दों को इस अंदा से बिठाता है कि परपरा से बांधने वाले उनके तार टूट जाते हैं, अर्थ शब्दों से विदा ले लेते हैं और कविता उस महल के समान

दिखायी देने लगती है जो बिना खमो के खड़ा हो।

नयी कविता अर्जन नहीं, विसर्जन की कविता है। पहले उसने छन्द का त्याग किया, फिर उसने युगों से आती हुई इस परंपरा को तोड़ दिया कि कुछ विषय काव्य के लिए उपयोगी और कुछ अनुपयोगी होते हैं। नयी कविता कहानी नहीं कहती, यह काम उसने उपन्यासों के लिए छोड़ दिया है। नयी कविता भावों का भी वर्णन नहीं करती, यह काम उसने कहानियों के लिए छोड़ दिया है। उपदेश, प्रचार, सदेश-वहन, वर्णन और विचार से अलग वह केवल अनुभूतियों को पहचानने की कोशिश करती है, वास्तविकता के एक ऐसे रूप की ओर हमारा ध्यान आकर्षित करती है, जो हमारी आँखों के समक्ष नहीं थी। अतएव, जो पाठक कविता से भाव-वर्णन अथवा अर्थ की अपेक्षा रखते हैं, उन्हें निराश होना पड़ता है।

काव्य-रचना के समय कवि को दो धरातलों पर जगना पड़ता है। एक धरातल यह है, जहाँ अनुभूतियाँ जगती हैं और भाव सुगबुगाते हैं। दूसरा धरातल शिल्प का धरातल है, भाषा का धरातल है, जहाँ अनुरूप शब्दों की खोज चलती रहती है। नयी कविता चाहती है कि कवि दोनों धरातलों पर समान रूप से जगे। यूरोप में बार-बार यह बात दुहरायी गयी है कि कवि को चिन्ता न तो प्रसाद गुण की करनी चाहिए, न इस बात की कि उसकी कविताओं के पाठक कौन लोग हैं। उसकी सारी चिन्ता इस एक बात पर केन्द्रित होनी चाहिए कि वह अपनी अनुभूतियों के प्रति ईमानदार है या नहीं। अर्थात् वह उन भावों को ठीक से पहचान रहा है या नहीं जो लिखे जाने की माँग करते हैं और लिखते समय वह शब्दों के प्रति मितव्ययिता का व्यवहार करता है अथवा अपव्यय का। यही नहीं, बल्कि, उसके भीतर जो रहस्यमय भाव जगते हैं, उन्हें तभी लिखा जाना चाहिए, जब वे वैज्ञानिक सुस्पष्टता को ग्रहण कर लें। और लिखते समय यह सोचना चाहिए कि जितनी रेखाओं के मिट जाने पर भी चित्र नहीं मिटता, उतनी रेखाओं को मिटा देना ही धर्म है। जितने शब्दों को हटा देने पर भी कविस्व का हास नहीं होता, उन शब्दों का कविता में प्रयोग करना खर्चा की का फालतू काम है। यह भी एक गुण है, जो नये कवि को रोमांटिक कवियों से अलग कर देता है।

सिद्धान्ततः नयी कविता पहले की अपेक्षा अधिक ईमानदारी की कविता है और पूरी तरह ईमानदारी बरतने की कोशिश में भी वह दुरुह हो जाती है। दुनिया अब जहाँ पहुँच गयी है, वहाँ जीवन के बारे में कोई भी बात दो टूक ढग से नहीं कही जा सकती। एक बात कहते समय उसके विरोधी पक्ष पर ध्यान चला जाता है और अनेकान्तवादी होने के सिवा कवि के सामने दूसरी राह नहीं रह जाती। अनुभूतियों के मूल तक जाते-जाते अन्तर्मन की वे अनेक गुत्थियाँ भिलभिलाने लगती हैं, जो किसी भी ज्ञान की गरजकर धोखे देना नहीं चाहती। आनेगो के वस में बोलने वाला कवि किसी भी सत्य या ज्ञान की घोषणा काफ़ी सबलता के साथ कर

सकता है। किन्तु, जिसके आवेग बुद्धि से दबे हुए हैं, जो व्यक्ति बहुत गहराई में जाकर सत्य का सधान करता है, वह कोई भी बात जोर से नहीं बोल सकता। अनेकान्तवाद की भाषा अहिंसक होती है। स्याद्वाद की भाषा धुंधली और कम-जोर होती है। किन्तु वही भाषा सत्य के सबसे अधिक समीप पहुँचती है। अर्ध-प्रकाश कला का असली वातावरण है। दुर्बिधा, अनिश्चय, प्रसंग (एलुजन), ध्वनि, धुंधली स्मृतियाँ, मिश्रित भकारें, ये मनोवैज्ञानिक जगत् की अर्ध ज्योतिर्मा है और नयी कविता इसी अर्ध-ज्योति, इसी गोधूलि में निवास करती है। ध्वनि ही कविता का तीसरा आयाम है और नयी कविता के भीतर यह आयाम अत्यंत गभीर और दूरगामी हो गया है। कविता ने अपने अनेक उपकरणों का त्याग कर दिया है, किन्तु, ध्वनि को, जो कवित्व का सर्वश्रेष्ठ गुण है, वह आज भी रखे हुए है।

यह भी कहा जा सकता है कि शुद्ध कवित्व की साधना जिस अनुपात में बढ़ी है, अन्तर्राष्ट्रीय काव्य में दुरुहता की भी वृद्धि उसी अनुपात में होती आयी है। शुद्ध कवित्व का आन्दोलन इस उद्देश्य से आरम्भ हुआ था कि कविता को उपदेशवाद में बचाया जाय। वह केवल भाषा तक सीमित रहे, विचारों के वर्णन को वह साहित्य की अन्य विधाओं के लिए छोड़ दे। किन्तु, सीधे ही, बातें इससे बहुत आगे पहुँच गयी। एडगर एलेन पो खुद जो कविताएँ लिखते थे, वे रोमांटिक किस्म की शुद्ध कविताएँ होती थीं और अर्थ का उनमें अभाव नहीं था। लेकिन कविता में अर्थ की महिमा होती चाहिए या नहीं, इस विषय में उन्हें सदेह था। कम से कम विषय की गौणता में वे पूरा विद्वान्तास करते थे।

पों के प्रयोगों पर कवियों का ध्यान सबसे पहले फ्रांस में गया और वही यह मिथ्यान्त उत्पन्न हुआ कि कविता का वास्तविक गुण शब्दों का समीत है, एक प्रकार की मोहक ध्वनि, एक तरह की पकड़ में नहीं आने वाली भ्रकार है, जो हमें अपने भीतर के आनन्द-लोक में पहुँचा देती है। तब से चिन्तकों ने इस बात पर बार-बार विचार किया है कि कविता का वास्तविक मूल्य किसमें है—शब्दों के संगीत में अथवा चित्रों के संकेत में अथवा उस पूरे अर्थ में जो कविता से निःसृत होता है? इस सम्प्रश्न में एबी त्रिमोण्ड के मतों का हवाला देते हुए हर्बर्ट रीड ने लिखा है कि—

१. कविता में रहस्यमयता होती है और उसमें अभिव्यक्त वास्तविकता, किसी विलक्षण ढंग से, एकीभूत होती है। यही कविता का सारभूत कवित्व है।

२. कविता को कविता की तरह पढ़ने के लिए यह काफी नहीं है कि हम उसके अर्थ को भी समझें। अर्थ समझना हर समय आवश्यक भी नहीं होता। कविता की असली मोहिनी सक्ति अर्थ पर निर्भर नहीं करती। वह खुद एक दुरुह और अव्याख्येय वस्तु है।

३. कविता को पक्षीटकर तर्क-सम्मत वर्णन के घरातल पर लाना असंगत कर्म

है। कविता अभिव्यक्ति की वह विधा है, जो वणन के सामान्य रूपा के परे है।

४ कविता किसी न किसी प्रकार का संगीत है। किन्तु, वह केवल संगीत भी नहीं है। वह एक विद्युत प्रवाह का कड़कट्टर है, जो हमारी आत्मा की गुहा दशा का संप्रेषण करता है।

५ कविता मध्यम अन्विष्ट है, जिससे कवि की आंतरिक स्थिति अचेतन स्तर से अभिव्यक्त होती है। इस प्रकार हम-जगत्-अस्पष्ट अनुभूतियों का हृदयगमन करते हैं, जिन अनुभूतियों तक सुस्पष्ट चेतना की पहुँच नहीं है।

ये बातें सब को मर्-सही हैं या नहीं, इसे हम चिन्तनीय मानते हैं। किन्तु, इससे यह बात अवश्य स्पष्ट होती है कि नयी कविता में दुरुहता की वृद्धि क्यों हुई है। भारतीय आचार्यों ने जब शब्द और अर्थ, दोनों का काव्य कहा था, तब इसका यह अर्थ नहीं था कि केवल अर्थवत्ता काव्य के लिए प्रयोज्य है। अगर वैसी बात होती तो आयुर्वेद और ज्योतिष के भी सभी ग्रन्थ काव्य मान लिये गये होते। किन्तु जिस कविता में अर्थ नहीं है, केवल शब्दों का संगीत है, केवल मोहनी और जादू है, वह कविता कविता है या नहीं, इस विषय का भी चिन्त्य ही समझना चाहिए। हा, उन कविताओं की बात अलग है, जिनका लक्ष्य एक ऐसी वास्तविकता है, जहाँ तक बुद्धि नहीं पहुँच पाती और जिसकी भावों का कवि-वेगल-समुद्र के सहारे लेता है।

कविता की दुरुहता के कई सोमान-अनुमान संभव हो सकते हैं। जब कविता तै-यह आग्रह पकड़ा कि वह उन सारे कार्यों से अलग-नाता तोड़ लगी, जिन्हें दार्शनिक, इतिहासकार, समाजशास्त्री, समाधि-धर्म और वैदिकता के व्याख्या-कार किया करते हैं, उसी समय यह सकेत दे-लेना चाहिए कि कविता व्याख्या-गुह्यता की जै-र-बढ़ती, उसके पाठकों की संख्या घटती जायगी, क्योंकि कविता समाज में लोकप्रिय इसलिए नहीं थी कि वह शुद्ध कविता थी, बल्कि, इसलिए कि यह लोग में प्रेरणा भरती थी। उनका दुःख भुलाती थी, अतः ही नावनाश को वास दिला थी और माइतीली ओट जो समस्याएँ मनुष्य को श्रेयदा धरे रहती हैं, उनका विस्फेपण करती थी, संक्षेप में, इसलिए कि वह सामाजिक वस्तु थी। जब कविता ने सामाजिकता का त्याग किया, पाठक उसे अनवश्यक मानकर उसकी ओर से मुक्त मो-न लगे और पाठकों की विरक्ति का कवि-मद यह प्रभाव पड़ा कि अब उसे किसी ओर के लिए नहीं, केवल अपने आप के लिए लिखना है।

जब कविता प्रभाववादी के प्रभाव में आयी, तब अभिव्यक्ति का एक घाट पट निराल लिये। पहले-कवि पाठकों को वे सभी कठिनाई बता दत्त थे, जो कविता समझने के लिए आवश्यक समझी जाती थी। प्रभाववाद शांति में सभी कठिनाई देने का रिहाज मन्द हो गया। इस प्रकार, कविता की चुरती-ता बंद गयी, तब, पाठकों का बोधवृत्त भारी हो गया। पहले कविता समझने के लिए पाठक

को आयास नहीं करना पड़ता था, किन्तु, नयी कविता पाठको से काफी बड़े रचनात्मक सहयोग की अपेक्षा रखती है।

यही नहीं, इलियट-जैसे कवियों को समझने के लिए केवल रचनात्मक सहयोग ही यथेष्ट नहीं है, पाठक को ससार-भर के साहित्य, धर्म, नीति, दर्शन और सामाजिक समस्याओं की जानकारी भी चाहिए। जब कविता सुररियलिज्म के प्रभाव में आयी, तब एक नयी विपत्ति और खड़ी हो गयी। (सुररियलिज्म अवचेतन और अवचेतन को अपना कथ्य मानता है। वह नैतिकता और तर्क-बुद्धि का भी बन्धन स्वीकार नहीं करता। अतएव, स्वभावतः ही, इस वाद की कविताएँ काफी अभ्यास के बिना पाठको को धूमिल आनन्द भी नहीं दे पाती हैं।

दुरुहता परान्व किसी को भी नहीं आती है। पाठक तो दुरुहता से घबराता ही है, स्वयं कवि भी यही चाहता है कि वह अधिक-से-अधिक सुस्पष्ट हो सके। टी० एस० इलियट काफी दुरुह कवि थे, किन्तु, एक जगह उन्होंने लिखा है कि मैं धरावर यही सोचकर लिखता रहा हूँ कि मेरी कविताएँ जनसाधारण भी समझ लेता है। अर्थात् अपनी अनुभूतियों को इलियट जितना सुलभाकर लिखते थे, उन्हें उससे अधिक सुलभाना सम्भव नहीं था।

सुस्पष्टता शायद नयी कविता के भाग्य में नहीं है। प्रत्येक युग में हम जो कुछ देखते, करते, कहते, सुनते और सोचते हैं, उसकी एक अरूप ध्वनि संस्कृति के हृदय में पहुँचती जाती है। इसी ध्वनि को पकड़ने की कोशिश से साहित्य में नयी शैलियों का जन्म होता है। नये कवियों ने जिस युग में आँख खोली है, उनकी कविता शैली, वाचन और टेनिसन की शैली में नहीं लिखी जा सकती। वह समय बहुत पीछे छूट चुका है, जब दो-दो शताब्दियों तक लोग एक ही प्रकार की कविता लिखते जाते थे। अब तो प्रत्येक पीढ़ी को, शैली-परिमार्जन के लिए, कुछ न कुछ आविष्कार करना पड़ता है।

पहले के कवि अनुभव, ज्ञान और विचार की जो पूँजी एकत्र करते थे, कविता उसका उपयोग सीधे ढंग से करती थी। किन्तु, अब ज्ञान का सीधा उपयोग नहीं किया जाता। कवि या तो सारी बातें भूल जाता है अथवा वह अपने को इतना रिक्त बना लेता है कि कविता, उसकी आत्मा के अवकाश में, आप से आप उतर आती है। आज की कला, कम से कम, कहकर अधिक से अधिक को ध्वनित करने की कला है। इलियट ने जितना कहना चाहा था, वस्तुतः, उससे बहुत कम कहा है। इस युग के अन्य सफल कवियों में भी 'कहने-से-कम-कहने' की शैली अपने आप में कला बन गयी है। इलियट ने ऐसी पक्तियाँ लिखी हैं, जिनमें से एक-एक पक्ति एक पूरे काव्य का संक्षिप्त रूप है। एक-एक पक्ति पूरे काव्य का सूत्र है। नयी कविता का लक्ष्य मंत्र की पक्ति प्राप्त करना है, सूत्र-शैली में बोलना है। अगर मंत्र से अधिक कहा जाय तो वह वार्तिक हो जायगा और वार्तिक लिखने से कला

का अब ह्रास समझा जाता है।

नयी कविता ने जिस शैली को अपनाया है, वैसी कठिन शैली ससार में कभी भी देखी नहीं गयी थी। यही कारण है कि कवि-कर्म में सफलता अब विरले साधकों को ही प्राप्त होती है। दुरुहता चाहे जिस कारण से भी उत्पन्न होती हो, किन्तु, वह धर्म नहीं, आपद्धर्म ही है। आज भी उन कवियों के शिखर आसानी से सबसे ऊपर उठ जाते हैं, जो गहरे भी हैं और सुस्पष्ट भी, जो संक्षेप में सब कुछ कह डालते हैं किन्तु, सर्वत्र प्रकाश भी रहता है। इस दृष्टि से इलियट और पास्तरनेक आदर्श कवि हुए हैं।

को आयास नहीं करना पड़ता था, किन्तु नयी कविता पाठको से काफी बड़े रचनात्मक सहयोग की अपेक्षा रखती है।

यही नहीं इलियट जैसे कवियों को समझने के लिए केवल रचनात्मक सहयोग ही यथेष्ट नहीं है, पाठक को ससार भर के साहित्य, धर्म, नीति, दर्शन और सामाजिक समस्याओं की जानकारी भी चाहिए। जब कविता मुररियलिज्म के प्रभाव में आयी, तब एक नयी विपत्ति और खड़ी हो गयी। मुररियलिज्म अवचेतन और अवचेतन को अपना कथ्य मानता है। वह नैतिकता और तर्क बुद्धि का भी बर्नन स्वीकार नहीं करता। अतएव, स्वभावतः ही, इस वाद की कविताएँ काफी अभ्यास के बिना पाठका को धूमिल आनन्द भी नहीं दे पाती हैं।

दुरुहता परान्द किसी को भी नहीं आती है। पाठक तो दुरुहता से घबराता ही है, स्वयं कवि भी यही चाहता है कि वह अधिक से-अधिक सुस्पष्ट हो सके। टी० एस० इलियट काफी दुरुह कवि थे, किन्तु, एक जगह उन्होंने लिखा है कि मैं बराबर यही सोचकर लिखता रहा हूँ कि मेरी कविताएँ जनसाधारण भी समझ लेता है। अर्थात् अपनी अनूभूतियों को इलियट जितना मुसलभाकर लिखते थे, उन्हें उनसे अधिक मुसलभाना सम्भव नहीं था।

सुस्पष्टता शायद नयी कविता के भाग्य में नहीं है। प्रत्येक युग में हम जो कुछ देखते, करते, कहते, सुनते और सोचते हैं, उसकी एक अरूप ध्वनि सस्कृति के हृदय में पहुँचती जाती है। इसी ध्वनि को पकड़ने की कोशिश से साहित्य में नयी शैलियों का जन्म होता है। नये कवियों ने जिस युग में आँख खोली है, उनकी कविता शैली, वाचन और टेनिसन की शैली में नहीं लिखी जा सकती। वह समय बहुत पीछे छूट चुका है, जब दो दो शताब्दियों तक लोग एक ही प्रकार की कविता लिखते जाते थे। अब तो प्रत्येक पीढ़ी को, शैली-परिमाणन के लिए, कुछ न कुछ आविष्कार करना पड़ता है।

पहले के कवि अनुभव, ज्ञान और विचार की जो पूँजी एकत्र करते थे, कविता उसका उपयोग सीधे ढंग से करती थी। किन्तु अब ज्ञान का सीधा उपयोग नहीं किया जाता। कवि या तो सारी बातें भूल जाता है अथवा वह अपने को इतना रिक्त बना लेता है कि कविता उसकी आत्मा के अवकाश में, आप से आप उतर आती है। आज की कला, कम से कम, कहकर अधिक से अधिक को ध्वनित करने की कला है। इलियट ने जितना कहना चाहा था, वस्तुतः, उससे बहुत कम कहा है। इस युग के अन्य सफल कवियों में भी 'कहने-से-कम-कहने' की शैली अपने आप में कला बन गयी है। इलियट ने ऐसी पक्तियाँ लिखी हैं, जिनमें से एक एक पक्ति एक पूरे काव्य का संक्षिप्त रूप है। एक एक पक्ति पूरे वाक्य का सूत्र है। नयी कविता का लक्ष्य मन की पक्ति प्राप्त करना है, सूत्र-शैली में बोलना है। अगर मूल से अधिक कहा जाय तो वह वार्तिक हो जायगा और वार्तिक लिखन से कला

का अब ह्रास समझा जाता है।

नयी कविता ने जिस शैली को अपनाया है, वैसी कठिन शैली सत्तार में कभी भी देखी नहीं गयी थी। यही कारण है कि कवि-कर्म में सफलता अब बिरले साधका को ही प्राप्त होती है। दुरुहता चाहे जिस कारण से भी उत्पन्न होती हो, किन्तु, वह धर्म नहीं, आपद्धर्म ही है। आज भी उन कवियों के शिखर आसानी से सबसे ऊपर उठ जाते हैं, जो गहरे भी हैं और सुस्पष्ट भी जो संक्षेप में सब कुछ कह डालते हैं किन्तु, सर्वत्र प्रकाश भी रहता है। इस दृष्टि से इलियट और पास्तरनेक आदर्श कवि हुए हैं।

शुद्ध काव्य की सीमाएँ

शुद्ध कवित्व वाले आन्दोलन में पिले रहने पर भी इलियट का ^{• १११ •} विचार यह है बना कि जब हम महान् कविता की खोज करते हैं, तब यह खोज, अनिवार्यतः, शुद्ध कविता की खोज नहीं होती। मनुष्य की सचि शास्त्रीय नियमों के अधीन नहीं है। वह सभी परिभाषाओं का अतिक्रमण करती है। जिस कवि ने यह सूक्ति कही थी कि

उपमा कालिदासस्य, भारवेरर्यगौरवम्,

दण्डिनः पदलालित्यम्, माये सन्ति त्रयोमुखाः।

उसके अनुसार सबसे बड़ा कवि माघ को ही होना चाहिए था। किन्तु, सबसे बड़े कवि माघ नहीं, कालिदास हैं। कविता का जो अपना स्वभाव और धर्म है, सभी विद्याओं से अलग जिस गुण के कारण उसका अपना अस्तित्व है, उसे देखते हुए कविता तो वही श्रेष्ठ समझी जानी चाहिए, जो उपदेश नहीं देती, ज्ञान का कथन नहीं करती, कर्म के कोलाहल से जो दूर है और जो ऐसा कोई कार्य नहीं करती, जो राजनीतिज्ञों का कार्य है, धर्माचार्यों और दार्शनिकों का कार्य है। किन्तु, कविता के जितने नियम हम जानते हैं, उनके सिवा उसका कोई एक और नियम है, जो सभी नियमों को काटकर आगे निकल जाता है। उसी नियम के अधीन बहुत-सी ऐसी कविताएँ भी श्रेष्ठ काव्य के रूप में पूजित रही हैं, जिनमें केवल भावनाएँ हो नहीं हैं, कुछ विचार भी हैं, सीधे या परोक्ष कुछ उपदेश भी हैं।

इस प्रसंग में सबसे उल्लेखनीय बात यह है कि कथा-काव्य, खड्गकाव्य और महाकाव्य शुद्ध कवित्व के अनेक प्रमुख नियमों की अवहेलना करते हैं, किन्तु, भारत में ही, समाज में जो प्रतिष्ठा इन काव्यों की रही है, वह किसी और कविता को नहीं मिली। अभी हाल तक गारे ससार में परंपरा यह रही थी कि जो कवि खड्गकाव्य, महाकाव्य अथवा काफ़ी लंबी कविता सफलता के साथ लिख पाता था, वही महाकवि समझा जाता था। यूरोप और अमरीका में खड्गकाव्य अथवा कथा-काव्य लिखने की परंपरा अब अवरुद्ध हो गयी है। कारण शायद यह है कि शुद्ध कविता की आराधना करते-करते, इन देशों के कवि अब यह मानने लगे हैं कि लंबी कविता आत्म-विरोधी नाम है। जो चीज लंबी है, वह कविता नहीं हो सकती। जो मधुमुच काव्य है, वह लंबा नहीं होगा। चूंकि प्रेरणा की आयु क्षणिक होती

है और कविता उसी भाव के हू-ब-हू चित्रण का नाम है, अतएव, कविता लंबी हो ही नहीं सकती। कविता जब कहानी कहने लगती है, तब लंबी वह कवित्व के कारण नहीं होती, बल्कि, कथा के कारण हो जाती है और कथा कहना कवियों का नहीं, उपन्यास-लेखकों का काम है।

शास्त्रीय विवेचन के बिना ही यह बात मान ली गयी है कि चूँकि प्रेरणा की अवस्था ज्यादा देर तक नहीं टिकती, इसलिए काव्य हमेशा छोटा ही हो सकता है और उसका सबसे सहज रूप प्रगीत (लिरिक) ही हो सकता है। लंबी कविता यह कविता है, जिसमें कई प्रगीत एक गुच्छे में बांध दिये जाते हैं। हमारा ह्माल है, यह प्रबन्ध-काव्य की अत्यंत भोड़ी और सस्ती व्याख्या है। प्रबन्ध-काव्य कई प्रगीतों के मेल को नहीं कहते हैं। जैसे प्रत्येक प्रगीत एक स्वतंत्र इकाई होता है, उसी प्रकार, प्रत्येक प्रबन्ध-काव्य की इकाई सुस्पष्ट होती है। किन्तु, यह कार्य केवल व्यक्तिशाली कवि ही कर सकते हैं। मुक्तकों के उस्ताद जय प्रबन्ध-काव्य लिखने का साहस करते हैं और यह मानकर चलते हैं कि प्रगीतों को गुच्छे में सजा देना ही प्रबन्ध-काव्य है, तब उस प्रबन्ध-काव्य की असफलता निश्चित हो जाती है। कीट्स ने अपना 'एनडेमियन' नामक प्रबन्ध-काव्य शायद इसी भाव में लिखा था। उस पर राय देते हुए मैथ्यू आर्नाल्ड ने लिखा है कि, 'यह इतना असबद्ध काव्य है कि उसे काव्य कहना भी असंगत लगता है।' प्रगीतों के आचार्य प्रबन्ध-काव्य में सफलता शायद ही कभी पाते हो। रवीन्द्रनाथ ने प्रगीत अद्भुत लिखे, कुछ सभ्य कथा-काव्य भी उन्होंने सफलता के साथ रचे, किन्तु, उद्ब-काव्य की या महाकाव्य की रचना उन्होंने नहीं की। यह अच्छा ही हुआ क्योंकि माइकेल मधुसूदन दत्त के मेघनाद-वध की तुलना में अगर उससे भी थोड़ा काव्य रवीन्द्रनाथ नहीं लिख पाते, तो उनकी कीर्ति कुछ कम हो जाती।

रोमांटिक युग के सभी यूरोपीय कवि रवीन्द्रनाथ के समान निरं मुक्तक-प्रमी नहीं थे। गेटे, बायरन, कोलरिज और शेली ने बहुत अच्छी प्रबन्ध-कविताएँ लिखी हैं। रोमांटिक युग के बाद भी अंगरेजी में दो महाकाव्य ऐसे जरूर लिखे गये, जिनका साहित्य में उल्लेख चलता है। टामस हार्डी ने 'आयनास्ट' नामक महाकाव्य की रचना की और डफरी ने 'डान आव् ब्रिटेन' लिखा, यद्यपि ये बाध्य वहाँ तक सोरप्रिय हुए हैं, यह अगरच पाठक ही बता सकते हैं। महा-काव्य-कार बनने का लोभ जब-तब नये रचियों में भी दिखायी देता है। अभी नॉट जॉर्ज की दो लो पृष्ठों की एक कविता (अंगरेजी नाम पिड्म) महा-काव्य के नाम में उछाली गयी है, यद्यपि, उसकी सौती प्रगीतों को मूँपकर महा-काव्य रचने की हो संती है। किन्तु, यह काव्य भी जनता तक नहीं पहुँच पायेगा, क्योंकि यह सहस्र मनोणियों की दृष्टि में रचकर रचा गया है। किन्तु, भान्त में प्रबन्ध-काव्य की महिमा अब भी बहुत बची है। इन दोष की साम्यशक्त जनता में

नहीं चाहती कि जो काम प्रबन्ध-काव्यों के रचयिता करते हैं, वह काम उपन्यास-लेखकों के हवाले किया जाय और कविगण केवल मुक्तक लिखा करें। किन्तु इस देश में भी परीक्षण से यही पता चलता है कि प्रबन्ध-काव्य की रचना अत्यन्त कठिन कार्य है और अठारह सर्गों के बीस-बीस महाकाव्यों के बीच, शायद ही, कोई एक काव्य सफल होता हो।

शुद्ध कवित्व की दृष्टि से महाकाव्या, खड्गकाव्यो तथा कथा-काव्यों के कुछ दोष स्पष्ट हैं। महाकाव्यों में अभिव्यजना का गौण स्थान ससार ने हमेशा स्वीकार किया है। यह महाकाव्य का पहला अपराध है। दूसरा दोष यह है कि शुद्ध कवित्व-वादियों की दृष्टि से कविता कवि की किसी भावदशा का संगीतमय एवं चित्रमय शब्दों में केवल अनुवाद है। उसका और कोई ध्येय नहीं होना चाहिए। तीसरा दोष यह है कि चूंकि कवि की भावदशा काफी देर तक नहीं ठहरती, इसलिए सच्ची कविता वह है, जो इस भावदशा के समाप्त होते ही, आप से आप, समाप्त हो जाती है तथा तदनुरूप वह, निश्चित रूप से, छोटी होती है। लम्बी कविता लिखने का तात्पर्य यह है कि कवि भावदशा की समाप्ति के बाद भी जबर्दस्ती रचना करता रहता है।

लेकिन, शुद्ध कविता और प्रबन्ध-कविता के बीच सबसे बड़ा भेद कदाचित् यह है कि शुद्ध कवित्ववादी कवि शैली को प्रमुख, विषय को बहुत ही गौण समझता है। उसमें कोई दृष्टिवोध नहीं होता, कोई विचार नहीं होता, न किसी पात्र के चरित्र का विकास उसका ध्येय होता है। वह अपनी सारी दृष्टि शब्दों पर रखता है, शैली के तन पर रखता है। विषय उसके लिए काव्य की रीढ़ नहीं होता, उसका उपयोग कवि बहुत कुछ उस खूंट्टी के समान करता है, जिस पर कविता रूपी कमीज टांगी जाती है। किन्तु, प्रबन्ध-कवि पहले विषय की अवधारणा करता है और तब वह उस विषय के उन तत्त्वों की अनुभूति करता है, जिनके भीतर कवित्व छिपा हुआ है। फिर रचना के क्रम में वह विषय की भी संभाल रखता है और साथ-साथ तदनुरूप पक्षियों की भी सृष्टि करता जाता है।

शुद्ध कवि का दायित्व अत्यन्त सीमित होता है। वह सिर्फ शैली का प्रेमी होता है। किन्तु, प्रबन्ध-कवि पर जिम्मेवारी यह होती है कि वह विषय और शैली, दोनों की संभाल रखे और इस तन्मयता से रचना करे कि उसका वर्णन कहीं भी सिधिल नहीं हो तथा शैली और भाव, दोनों एक दूसरे के परम अनुकूल हो। प्रबन्ध-कविता में केवल शैली और भाव की ही महिमा नहीं है, उसके भीतर घटनाएं भी घटती हैं, कर्म की भी प्रगति होती है तथा चरित्रों का क्रमिक विकास भी होता है। असल में, प्रबन्ध-कविता वह कविता है, जिसमें प्रगीत, उपन्यास और नाटक, तीनों के तत्त्व मिले होते हैं। इसीलिए प्रबन्ध-काव्य की रचना साहित्य की विलक्षण रचना है और प्रबन्ध-कवि विलक्षण शक्ति का कवि होता है। जिन कवियों के

भीतर यह शक्ति नहीं होती, व साहित्य पर कृपा ही करते हैं, यदि वे प्रबन्ध न लिखकर मुक्तक लिखा करते हैं अथवा काव्य को छोड़ कर उपन्यासकी ओर चले जाते हैं।

सगीत और चित्र पर शुद्धतावादी कवि यद्यपि अपना विशेष अधिकार मानत रह हैं, किन्तु यह उन्हीं की मिल्कियत नहीं है। प्रबन्ध कवि भी सगीत और चित्र का उपयोग निर्मुक्त भाव से करते हैं। सगीतमयता या चित्रमयता कोप के शब्दा में नहीं होती। वह उस अंदा से उत्पन्न होती है, जिस अंदा से कवि शब्दों को अपनी कविता के भीतर सजाता है। सगीत और चित्र, ये शंसी के उपादान हैं और जो भी प्रबन्ध-कवि शक्तिशाली होता है, वह अपनी मंली में उनका काफी चमत्कार समाविष्ट करता है। लेकिन केवल चित्र और सगीत काव्य नहीं बन सकते। वे काव्य-पुरुष के शरीर में बहने वाले रक्त की ऊर्मियाँ हैं। काव्य के शरीर में जब तक यह रक्त तरंगित होता है, उसके स्वास्थ्य की लातिमा तेज रहती है।

लेकिन केवल इसी को लेकर कविता कविता नहीं बनती। कविता में ढाँचा भी होता है, जिसके भीतर प्रत्येक भाव, प्रत्येक विचार, प्रत्येक चित्र, प्रत्येक शब्द अपने उचित स्थान पर खचित, जडित अथवा ठुका हुआ दिखायी देता है। कविता में कल्पना या वस्तुओं को देखनवाली एक दृष्टि भी होता है। कविता की रचना कवि के किसी विचार या भाव के प्रक्षेपण से आरम्भ होती है। कवि जिस ढंग से सोचता है, उसी ढंग के शब्द उसके सामने आते हैं उसी ढंग के सगीत और चित्र भी कविता में उत्पन्न होते हैं। कविता का जन्म चित्र और सगीत से नहीं, कवि की उस दृष्टि से होता है, जिससे वह वस्तुओं को देखता है।

(शुद्ध कविता सर्वश्रेष्ठ कविता नहीं है। वह कविता की एक खास विधा है, जिसके उदाहरण प्रगीतों में मिलते हैं अथवा बड़े उड़े काव्यों में से छिट पुट ढग से छाटकर एकत्र किये जाते हैं। शुद्ध कविता के उदाहरण उन कवियों में भी मिलते हैं, जो शुद्धता का व्रत लिये हुए हैं और उन कवियों में भी, जो कलाकार कम, कवि अधिक हैं, जिनका उद्देश्य भातिशबाजी का चमत्कार दिखा कर बादमी का केवल चौकना नहीं, बल्कि, संपूर्ण जीवन में आलोडन मचाना है। चूँकि शुद्ध कविता छोटी होती है, इसलिए यह नहीं कहा जा सकता कि जो कविताएँ लम्बी हैं, व कविता न होकर कोई और चीज हैं। यदि लम्बी कविता कविता नहीं है, तो रामायण, महाभारत, रघुवंश, रामचरितमानस, इलियड, डिवाइन कामडो, पॅरेडाइज लास्ट और फोस्ट को हम कहा रखने वाले हैं ?

छोटी कविता छोटी इसलिए होती है कि उसके पीछे काम करनेवाली मना-दशा क्षणस्थायी है—इतनी क्षणस्थायी है कि वह दो-चार पदा में समटी जा सकती है। किन्तु, भावदशा ऐसी गम्भीर और जटिल भी हो सकती है, जो प्रगीत की इकाई में सिमटने से इनकार करे। कवि इस भावदशा का मूत्र पकड़कर ऐसी

गहरादमो मे भी जाता है, जिनका पहले से उसे कोई ज्ञान नहीं था, ऐसी भूमिशो पर भी विचरण करता है, जिनका अनुभव पहले से उसे अनुपलब्ध था। महाकाव्य केवल भावनाओं पर नहीं लिखे जाते। उनके भीतर विचार भी आते हैं और वे भावनाओं के साथ-साथ चलते हैं। महाकाव्य प्रगीतो के समुच्चय का नाम नहीं है। महाकाव्य में वर्णन भी होता है, नाटकीयता भी होती है और प्रगीत भी होते हैं। किन्तु, वे अलग से आकर एकत्र नहीं हो जाते। वे एक ही महाकल्पना के अधीन, अपने-अपने उचित स्थान पर, जन्म लेते हैं और उन सबका उद्देश्य उस एक ध्येय की सेवा करना होता है, जो कवि का मुख्य ध्येय है।

यह ठीक है कि महाकाव्य-रचना की सारी प्रक्रिया शुद्ध कवित्व की प्रक्रिया नहीं होती। प्रबन्ध कवि प्रेरणा में तो होता है किन्तु, कभी कभी उसके सामने ऐसे प्रसंग भी आ जाते हैं, जहाँ प्रेरणा नहीं होती, जहाँ शुद्ध-कवित्व के मार्ग से एक घटना दूसरी घटना से जोड़ी नहीं जा सकती। ये स्थल महाकाव्य में सकट के स्थल होते हैं और इन्हीं स्थलों पर इस बात की जाँच होती है कि कवि ने केवल कवित्व ही है या प्रबन्ध की पटुता भी, वह केवल प्रेरित होने पर ही लिख सकता है अथवा अपनी कारीगरी का चमस्कार वह वहाँ भी दिखा सकता है, जहाँ प्रेरणा के लिए कोई खास गुणादय नहीं है।

महाकाव्यों में कला और कौशल, दोनों का प्रयोग करना पड़ता है। कला का दायित्व सीधे महा कल्पना पर होता है, जो प्रत्येक पंक्ति की रचना के समय यह देखती चलती है कि वह पूरे महाकाव्य की इकाई के अनुरूप ढल रही है या नहीं। किन्तु, कौशल कवि के अभ्यास-जनित अनुभव से आता है। अनुभवी कवि जानता है कि दो घटनाएँ अथवा दो प्रसंग यदि सीकर जोड़कर दिये जायँ, तो उनकी बखिया कैसे छिपायी जा सकती है।

महाकाव्य लिखे तो बहुत जाते हैं (सात कर भारतवर्ष में), किन्तु, वे सफल कम ही ब्राह्मण हो पाते हैं। जो प्रगीतकार चतुर हैं, वे तो इस यथु चाप को छूते भी नहीं, किन्तु, ऐसा भी हुआ है जब प्रगीतो के महारथियों को यह धनुष तोड़ने का लोभ हुआ और अपनी रचनाओं के भीतर वे चारों खाने चित्त हो गये। इसका मुख्य कारण यह है कि प्रगीतकारों की महा कल्पना इतनी शक्तिशालिनी नहीं होती कि वह कथा के विभिन्न सूत्रों की सँभाल रख सके। महाकाव्य में नाटकीयता होती है, कर्मों का उत्थान-पतन और घटनाओं का विकास होता है। ये सारे कार्य प्रगीतकारों के बस के बाहर के काम हैं। वे कर्म से घबराते हैं, घटनाओं के नैसर्गिक विकास को वे ठीक से नहीं समझ सकते, न उन्हें इसी बात का ज्ञान होता है कि भावना, विचार, कर्म और घटनाओं का पारस्परिक अनुपात कितना रहने पर काव्य रोचक होता है और कैसे, इस अनुपात के बिगड़ जाने से, कविता नीरस, बोझिल और निस्वाद हो जाती है।

। प्रायः तो कोई भी अच्छी कविता सयोग से ही लिखी जाती है, किन्तु, महाकाव्य की रचना सबसे कठिन कार्य है। प्रगीत की समस्या केवल एक क्षणिक अनुभूति के सहोद्विग्न की समस्या है। किन्तु, प्रबन्ध-कवि के सामने समस्याओं का पहाड़ खड़ा होता है, और कवि इनमें से प्रत्येक समस्या का सम्यक् समाधान पा लेता है, उसी की रचना सुपाठ्य चतरती है। किन्तु, सभी समस्याओं का समाधान लगभग ईश्वरीय विमर्श के समान दुर्लभ घटना है। इसीलिए महाकाव्य, सयोग से ही, उत्पन्न होता है। होय घुनाक्षर न्याय जो, पुनि प्रसूह अनेक।

। महाकाव्यों और खडकाव्यों की आधुनिक निन्दा का कारण यह नहीं है कि ऐसे काव्यावकाशात्मक होते हैं, बल्कि, यह कि खडकाव्य और महाकाव्य लिखकर सफलता प्राप्त करना बड़ा ही दुष्कर कार्य है। अगर खडकाव्य की विधा अकाव्यात्मक होती, तो नये कवि खडकाव्य लिखने की कोशिश नहीं करते और फिर छन्द-बन्ध-बिहिन इस विधा की निन्दा भी नहीं करते। कथाकाव्य अथवा खडकाव्य लिखने के सफलता उसी कवि को मिलती है, जो पुरानी वस्तु को नयी भाग में जलछर उसे नवीन बना सकता है, जो रचना की प्रक्रिया से यह दिखला सकता है कि महाकाव्य लिखते समय, क्षण-क्षण, वह उसी प्रकार जल रहा था, जैसे प्रगीत-कार एक क्षण के लिए जला करते हैं; संक्षेप में जो यह प्रमाणित कर सकता है कि आवि-से-अन्त तक उसकी भावदशा एक समान तनी हुई तथा राजगी और उत्तेजना के मूल-धर्म।

। महाकाव्यों के विरोध का कुछ कारण यह भी है कि कथाकाव्य पस्तुनिष्ठ होते हैं, विषय-प्रधान होते हैं, और शुद्ध कवि अपना सर्वस्व शैली को समर्पित है। केवल शैली-पर इतिहास को नया मोड़ देना संभव नहीं हो सकता। केवल शैली का जमाना से घटनाएँ बस में नहीं रखी जा सकती।

। शुद्ध कवियों को यह बान पड़ गयी है कि फकत एक-दो विषय बनाकर वे यह मानते हैं कि कविता समाप्त हो गयी। उनका सारा काम उपकल्पना अथवा कल्पना से चलता है। जब से शुद्ध कवित्व का आन्दोलन उठा है, महाकल्पना का उपयोग, दिनों-दिन, कम होता जा रहा है। किन्तु, खडकाव्य और महाकाव्य उपकल्पना के बगैरे नहीं लिखे जा सकते। उपकल्पना सज्जन है। यह ईश्वरीय गीतों के काम करती है। महल का असली इजीनिषर तो महा कल्पना है, प्रिय-प्रेम-से उपकल्पना को काम करना पड़ता है।

। प्रगीत का कर्ता पाठकों पर, वम, एक क्षण को हावी होता है। किन्तु, महाकाव्य रचयिता पाठकों को घाघ लेकर कई बार तलहटी ने धिखर तक और शिखर से तलहटी तक, आना-जाता है। प्रगीतकार के पास, बस, एक फूट होना है। वह पाठकों पर चढ़ आये या नहीं, किन्तु, वही पून उसे ग्रहण करना पड़ता है। महाकाव्य रचयिता यह चुनाव पाठकों पर ही छोड़ देता है कि रास्ते के मोने-से

देखना चाहते हैं। चित्र पारदर्शी भी होते हैं और अध भी। अध चित्र केवल बाहरी शोभा के कारण होते हैं। चित्र जब पारदर्शी होते हैं, तभी पाठक यह समझने की स्थिति में होता है कि इस कविता के भीतर से कितनी दूर की चीजें दिखायी दे रही हैं। (नाद-सौन्दर्य कविता का बहुत उत्तम गुण है, किन्तु, अर्थहीन काव्य केवल नाद-सौन्दर्य के कारण अच्छा काव्य नहीं समझा जा सकता। अच्छी कविता वह है, जो ध्वनि के प्रयोग के द्वारा उस स्थिति की भी व्यञ्जना करती है, जो अगोचर और बुद्धि के पार है।

इस पथ का उद्देश्य नहीं है
थान्त भवन में टिक रहना,
किन्तु पहुँचना उस सीमा पर

जिसके आगे राह नहीं।—प्रसाद

अच्छी कविता उस गहरी अनुभूति का सधान है, जिसके ध्वनित होते ही वीणा के सभी तार कूट हो उठते हैं। कवि के शब्द हमारी चेतना में केवल नाद जगाकर नमाप्त हो जायें, तो वे असली काव्य के शब्द नहीं हैं। उन्हें हमारी चेतना के रंग, प्रकाश और शक्ति को भी आन्दोलित करना चाहिए।

नयी कविता सब कुछ को छोड़कर जैसी के पीछे इसलिए नहीं पड़ी है कि भाषा ही कविता का सर्वस्व है और भाव का उसके लिए कोई महत्त्व नहीं है। असल में यह उस क्षति की पूर्ति का प्रयास है, जो सामाजिक वास्तविकता से भागने के कारण कविता को सहनी पड़ी है। कवि पहले उपदेशवाद से बचने के लिए सौन्दर्य की ओर भागा था, फिर वह परंपरा से अपनी दूरी दिखाने को अर्थ से भागने लगा और तब अपनी अभिव्यञ्जना की शक्ति आजमाने को वह हर विषय के अनिवार्य रूप पर आसबूत होने लगा। इतनी ठोस सामग्रियों के त्याग से जो जगह खाली हो गयी, उन्हें वह शब्द-सौन्दर्य से भरना चाहता है, उस धुंधले रहस्यवाद से भरना चाहता है, जो अर्थ के ठीक-ठीक पकड़ में नहीं आने से उत्पन्न होता है।

शुद्ध कवित्ववादियों ने इस बात को छिपाने के कोशिश नहीं की है कि वास्तविकता के वे विरोधी हैं, क्योंकि इस वास्तविकता को बदलना कविता के बूते की बात नहीं है। खुर्मी के प्रसिद्ध अभिव्यञ्जनावादी कवि ग्राटफ्रीड वेन ने लिखा है कि मनुष्यों को यह बताना ज्यादा नातिकारी काम है कि "तुम जो हो, हमेशा वही रहोगे, अतः, परिवर्तन की चेष्टा बेकार है। तुम जैसे थे, वैसे ही आज भी हो और आगे भी ऐसे ही रहोगे। जिसके पास रूप है, वह ज्यादा दिनों तक कायम रहता है। जिसके पास अधिकार है, वह गलती नहीं करता। जिसके पास ताकत है, वह अपना हक भी कायम कर लेता है। इतिहास इसी को कहते हैं।"

यदि आलोचना की दृष्टि से देखा जाय तो यह आलोचना मनुष्य-समाज की

फूल उसे ज्यादा पसन्द है। प्रगीत फूलों का एक गुच्छा है अथवा, ज्यादा से ज्यादा, गुलाब का एक पौधा। किन्तु, महाकाव्यों के कर्त्ताओं को अपनी भूमि में अनेक उद्यान लगाने पड़ते हैं। फूलों का एक जगल बसाना पड़ता है। कीट्स ने कहा था कि “लंबी कविता कवि की आविष्कारमयी प्रतिभा की आखिरी कसौटी है। यही वह ध्रुवतारा है, जो समुद्र में कविता को दिशा-ज्ञान कराता है। उपकल्पना कुछ नहीं, केवल पाल है। और नाव की पतवार महाकल्पना के हाथ में होती है।”

प्रबन्ध-काव्य कविता की सबसे श्रेष्ठ और सबसे कठिन विधा इसलिए भी है कि यह केवल वैयक्तिक उच्छ्वास से जन्म नहीं लेती। प्रबन्ध-कविता अक्सर किसी ऐतिहासिक घटना पर लिखी जाती है अथवा किसी मिथ अथवा पुराण पर। अतएव, ऐसी कविता रचते समय कवि को वैयक्तिक आविष्कार से आगे जाना पड़ता है। जहाँ भी पुराने मिथ का नया संस्करण तैयार करना होता है, वहाँ यह चिन्ता प्रमुख हो जाती है कि मिथ के नये संस्करण को पाठकों की संभावना-वृत्ति स्वीकार करेगी या नहीं। सारी परंपरा के आलोक में मिथ को नवीन बनाने का काम महाकल्पना का काम है और पाठकों की संभावना-वृत्ति का भी अनुमान महाकल्पना ही लगा सकती है। यह काम उपकल्पना नहीं कर सकती, क्योंकि मीनाकारी और पच्चीकारी से आगे का रास्ता उसे मालूम नहीं है।

जनता प्रोफेसरो द्वारा बताये हुए मार्ग से नहीं चलती। उलटे, जब जनता किसी काव्य को हृदयहार बना लेती है, तब प्रोफेसर ही उसकी सार्थकता सिद्ध करने लगते हैं। शुद्ध कविता के पक्ष में दी जाने वाली सभी दलीलों के बावजूद जनता प्रबन्ध-काव्यों की छोड़ने को तैयार नहीं है। आत्मा के सरोवर में किसी हलकी हिलकोर की अनुभूति भी सुसंस्कृत मनुष्य का अत्यंत सूक्ष्म आनन्द है। किन्तु, जनता इस सूक्ष्म आनन्द को यथेष्ट नहीं मानती। वह ऐसी कविताओं को अधिक पसन्द करती है, जो उसे झकझोर सकें, गुदगुदा सकें, धीरज बंधा सकें, उसके भीतर आशा और बल का संचार कर सकें। ये काम धर्म, राजनीति और समाजशास्त्र के व्याख्याता नहीं कर सकते। वे काम कवि करते हैं और कवियों में भी वे, जो प्रबन्ध-काव्य रचने में पूर्ण रूप से पटु हैं।

कविता के बारे में हमारी जो सामान्य धारणा है, वह शुद्ध कवित्व के सिद्धान्त का समर्थन नहीं करती। शुद्ध कवित्ववादियों का विचार है कि चित्र ढाँची से खिलते हैं और कविताएँ नाद से। नोवालिस ने कहा था कि ऐसी कविताएँ ज्यादा लिखी जानी चाहिए, जिनमें शब्दों का ध्वनि-सौंदर्य तो हो, अर्थ कुछ भी नहीं हो। लेकिन, कविता शब्दों की ध्वनि को लेकर नहीं जी सकती, वह अर्थ की ध्वनि पर कायम रहती है। चित्रकारी और विम्ब-योजना कविता को खूबसूरत तो बनाती है, लेकिन कविता की शक्ति किसी ओर दिशा से आती है। कोरे विम्बों का खेल कोरी आतिशबाजी का काम है। दरअसल, हम विम्बों के भीतर से कुछ और

देखना चाहते हैं। चित्र पारदर्शी भी होते हैं और अघ भी। अघ चित्र केवल बाहरी सौभा के कारण होते हैं। चित्र जब पारदर्शी होते हैं, तभी पाठक यह समझने की स्थिति में होता है कि इस कविता के भीतर से कितनी दूर की चीजें दिखायी दे रही हैं। नाद-सौन्दर्य कविता का बहुत उत्तम गुण है, किन्तु, अर्थहीन काव्य केवल नाद-सौन्दर्य के कारण अच्छा काव्य नहीं समझा जा सकता। अच्छी कविता वह है, जो ध्वनि के प्रयोग के द्वारा उस स्थिति की भी व्यञ्जना करती है, जो अगोचर और बुद्धि के पार है।

इस पथ का उद्देश्य नहीं है

श्रान्त भवन में टिक रहना,

किन्तु पहुँचना उस सीमा पर

जिसके आगे राह नहीं।—प्रसाद

अच्छी कविता उस गहरी अनुभूति का सधान है, जिसके ध्वनित होते ही बीणा के सभी तार झट्ट हो उठते हैं। कवि के शब्द हमारी चेतना में केवल नाद जगाकर समाप्त हो जायें, तो वे असली काव्य के शब्द नहीं हैं। उन्हें हमारी चेतना के रंग, प्रकाश और शक्ति को भी आन्दोलित करना चाहिए।

नयी कविता सब कुछ को छोड़कर अंशों के पीछे इसलिए नहीं पड़ी है कि भाषा ही कविता का सर्वस्व है और भाषा का उसके लिए कोई महत्त्व नहीं है। अमल में यह उस क्षति की पूर्ति का प्रयास है, जो सामाजिक वास्तविकता से भागने के कारण कविता को सहनी पड़ी है। कवि पहले उपदेशवाद से बचने के लिए सौन्दर्य की ओर भागा था, फिर वह परंपरा से अपनी दूरी दिखाने को अर्थ से भागने लगा और तब अपनी अभिव्यञ्जना की शक्ति आजमाने को वह हर विषय के अनिर्वचनीय रूप पर आसन्न होने लगा। इतनी ठोस सामग्रियों के त्याग से जो जगह खाली हो गयी, उन्हें वह शब्द-सौन्दर्य से भरना चाहता है, उस धुंधले रहस्यवाद से भरना चाहता है, जो अर्थ के ठीक-ठीक पकड़ में नहीं आने से उत्पन्न होता है।

शुद्ध कवित्ववादियों ने इस बात को छिपाने के कोशिश नहीं की है कि वास्तविकता के वे विरोधी हैं, क्योंकि इस वास्तविकता को बदलना कविता के दूते की बात नहीं है। सिमनी के प्रसिद्ध अभिव्यञ्जनावादी कवि गार्टफीड वेन ने लिखा है कि मनुष्यों को यह बताना ज्यादा 'क्रांतिकारी' काम है कि "तुम जो हो, हमेशा वही रहोगे; अतः, परिवर्तन की चेष्टा बेकार है। तुम जैसे थे, वैसे ही आज भी हो और आगे भी ऐसे ही रहोगे। जिसके पास रुपये हैं, वह ज्यादा दिनों तक कायम रहता है। जिसके पास अधिकार हैं, वह गलती नहीं करता। जिसके पास ताकत है, वह अपना हक भी कायम कर लेता है। इतिहास इसी को कहते हैं।"

यदि आलोचना की दृष्टि से देखा जाय तो यह आलोचना मनुष्य-समाज की

अच्छी आलोचना है। किन्तु, क्या हम इसे जीवन-दर्शन भी मान सकते हैं? अगर मनुष्य नहीं बदलता, समाज नहीं बदलता, तो फिर प्रसन्नता या अप्रसन्नता के साथ हम यही कर सकते हैं कि जो भी सत्ता हथिया ले, उसके साथ सहयोग का रास्ता खोजकर निकाल लें।

वेन ने एक जगह और लिखा है, "बाहरी वास्तविकता का अस्तित्व नहीं है। जिस चीज का अस्तित्व है, वह हमारी आन्तरिक मानवीय चेतना है। यही चेतना अपनी रचनात्मक शक्ति के बल पर रचना करती है, परिवर्तन करती है, शब्दों के द्वारा नव-निर्माण करती है।"

एक अन्य शुद्धतावादी लेखक मूसिल के एक पात्र से जब यह प्रश्न किया जाता है कि तुम यदि ईश्वर बन जाओ तो क्या करोगे, तब वह बड़ी ही दंफिकी के साथ जवाब देता है, "मैं वास्तविकता का उन्मूलन कर दूंगा।"

ये अतिवादी बातें हैं। यह एक दिशा में, बिना सोचे-समझे, बहुत दूर निकल जाने का काम है। कवि वास्तविकता तो क्या, दृष्टिवोध तक की अवहेलना नहीं कर सकता और यदि करे, तो उसका वही हाल होगा, जो शुद्धतावादियों का हो रहा है। कवि उपदेशवाद से अलग रहे, नेतागिरी से अलग रहे, आन्दोलनों से अलग रहे, यह सभव है। किन्तु, वह वैयक्तिक और सामाजिक, दोनों ही प्रकार की संवेदनाओं का यन्त्र है, इस स्थिति को वह कैसे भूल सकता है? उपदेश मत दो, नेता मत बनो, मगर संवेदना के यन्त्र के रूप में झनझनाओ तो सही कि सुननेवाले सावधान हो जायें और अपनी चिन्ता करना आरम्भ कर दें।

लड़नेवाली मुट्ठी जबी मैं बन्द,

नया दौर लाने में असफल हर छन्द,

कब तक,

आखिर कब तक? — धर्मवीर भारती

[इस्यू० एच० ओडेन ने इस प्रसंग में एक बहुत ही अच्छी उक्ति कही है। "कविता का काम यह नहीं है कि वह लोगों से यह कहती चले कि तुम्हें यह काम करना चाहिए और यह काम नहीं करना चाहिए। कविता का काम केवल पाप और पुण्य के ज्ञान को विस्तृति प्रदान करना है, लोगों में वह उत्तेजना जगानी है, जिससे बर्ष उनके लिए अनिवार्य हो उठे, उनके भीतर वह अनुभूति उठानी है जिससे वे अपने कर्तव्य को समझ सकें। कविता मनुष्य को उस अवस्था में पहुँचाकर छोड़ देती है, जहाँ उसे अपना निर्णय आप करना होता है।"

पुरानी मान्यता के लोग ओडेन की इस उक्ति को समीचीन समझेंगे। किन्तु, जो लोग शुद्ध कवित्व के प्रभाव में आ चुके हैं, वे इसे सन्देह से देखेंगे और सोचेंगे कि ओडेन, परोक्ष रूप से, प्रचार-काव्य का समर्थन कर रहे हैं। किन्तु, प्रचार की भूमि यदि इतनी विस्तृत है, तो उसकी सारी सीमाओं का अतिक्रमण कैसे किया

जा सकता है? यदि मानसिक स्थिति में किसी भी प्रकार का विकार उत्पन्न करने का काम प्रचार का काम माना जाय, तो सभी कलाएँ प्रचार की कला ठहरेंगी। कविता की चर्चा केवल कविता की चर्चा नहीं होती, वह काव्य से किसी अधिक व्यापक तत्त्व की चर्चा बन जाती है। विशृंखलता के चित्रण में भी कविता किसी शृंखला का संकेत देती है, निराशा की घावाख होने पर भी वह आशा के सधान की राह बताती है। इलियट और एजरा पौंड के लिए प्रश्न मानसिक नहीं, सामाजिक है। संस्कृति के विघटन के दृश्य को वे तटस्थ होकर नहीं देखते। संस्कृति के उस अंश को वे बचाना चाहते हैं, जो रक्षणीय है। इसीलिए, उनकी गिनती महा कवियों में की जाती है। प्रतीकवाद, अभिव्यजनावाद और चित्रवाद से शैली की समृद्धि में वृद्धि हुई है। आज भी जो शक्तिशाली कवि हैं, वे उनका उपयोग, साधन के रूप में, करते हैं। किन्तु, उनके बहुत सारे अनुयायी, जो हमेशा तटस्थ रहने की प्रतिज्ञा से लाचार हैं, केवल बालू पर लकीरें खींच रहे हैं, केवल आतिशबाजी के खेल खेल रहे हैं। कविता को अगर जीवन के मार्ग-दर्शन से परहेज हो, तो यह परहेज वह निभा सकती है। किन्तु, जीवन के साथ चलने में आपत्ति की ऐसी क्या बात हो सकती है?

कवि उपदेशक न बने, यह बात समझ में आती है। वह राजनैतिक, सामाजिक और धार्मिक आन्दोलनों से अलग रहे, आपत्ति की कोई बात यहाँ भी नहीं दीखती। और लिखते समय वह वर्ण्य से अधिक ध्यान वर्णन का रखे, विषय की पकड़ से छूटकर (जो काम लगभग असंभव है) शैली पर जोर दे, ये बातें भी बुरी नहीं हैं, क्योंकि जिसके पेट में कहने योग्य कोई बात नहीं है, उसकी कोई भी बात सूबसूरत नहीं होगी (शैली विचार की त्वचा होती है। जहाँ विचार नहीं है, वहाँ कोई भी शैली काम नहीं करेगी। एक ही भाव दो शैलियों में नहीं कहा जा सकता। शैली में परिवर्तन का अर्थ विचार में परिवर्तन होता है।) जो कवि यह कहता है कि अब मैं शैली के परिमार्जन में लगा हुआ हूँ, वह, असल में, विचारों के परिमार्जन की ही बात सोच रहा है। जिस अनुपात में विचार अभिव्यक्ति पाते हैं, उसी अनुपात में वे विचार होते हैं। जो विचार अभी व्यक्त नहीं हुआ, समझना चाहिए कि वह अभी अस्तित्व में ही नहीं है। जब विचार स्वच्छ होते हैं, शैली, आप से आप, स्वच्छ हो जाती है। जब विचार धुंधले और अस्पष्ट रह जाते हैं, कवि की शैली भी धुंधली और अस्पष्ट हो जाती है। जब हमें कहने योग्य कोई बात सूझती है, उसकी भाषा हमें, आपसे-आप, मिल जाती है। किन्तु, जब कहने की बात हमें नहीं सूझती, कलम, कूची और जीभ, सबके सब निश्चल रह जाते हैं, मौन रह जाते हैं। कोई भी कवि दूषित शैली में अच्छी बात नहीं कह सकता। अतएव, शैली पर जोर देना अच्छा काम है, वह साहित्य का काम है, कला का काम है। जिसका अभ्यास कठोर है, उसकी शैली मितव्ययी और चुस्त होती है और चुस्त विचार चुस्त शैली में ही प्रकट हो सकते हैं।

किन्तु जो बात सम्भव में नहीं आती है, वह यह है कि कविज्ञान से इतनी पूर्णा क्यों करता है, अर्थ को क्यों छिपाता है और रोज-रोज अपनी श्रद्धाहीनता और आस्थाहीनता का वखान इस प्रकार क्यों करता है, मानो, आस्थाहीनता ही ईमान-दारी का असली रूप हो ? और इस बात पर वह नाज क्यों करता है कि उसके पास कोई दृष्टिवोध नहीं है ? शैली की आराधना का ध्येय इतना ही माना जा सकता है कि साहित्य में शक्ति की धारा को केवल सामाजिक परिवेश से ही नहीं आना चाहिए, उसे काव्य में प्रयुक्त शैली और शब्दों से भी विच्छुरित होना चाहिए। लेकिन कवि यदि यह सिद्धान्त बना ले कि सामाजिक स्पन्दनों और परिवेश की समताहटों का असर वह बिल्कुल नहीं लेगा, तो इसे हम साहित्य का दुर्भाग्य समझेंगे। सभी आस्थाओं में टूट कर या तटस्थ होकर न तो कोई लिख सकता है, न जो सकता है। प्रभाव उन्हीं आस्थाओं का नहीं पड़ता, जिनमें हम विदवास करते हैं। प्रभाव उनका भी पड़ता है, जो आस्थाएँ हमें नापसन्द हैं जयवा हम जिनका विरोध करना चाहते हैं। यूँवमूरत दुनिया का खयाल लेकर मस्त रहना काफी नहीं है। हम सौन्दर्य और कुसूपता, दोनों के पीछे छिपे तत्त्व का उद्घाटन करना चाहिए।

- ✓ अधर सौ क्यों के भीतर यूरोप के कुछ लेखकों ने इस बात की भी घोषणा की है कि शैली की अवधारणा वे पहले करते हैं, भाव उनके बाद को आते हैं। तो नया बातों की खोज वे इस भाव से करते हैं कि उन्होंने एक दृष्टि खरीदा है और उसे पहनने के लिए उन्हें एक सबका चाहिए ? यह अस्वाभाविक बात है (शैली कविता की पीलाका नहीं, त्वचा होती है। वह भावों के साथ ही अवतीर्ण होती है, आगे या पीछे नहीं। और भाव कवि के दृष्टिवोध से आते हैं। दृष्टिवोध वह चीज है जिसे साम्यवादी अपनी "आइडियोलॉजी" और जर्मन विद्वान् वेस्टथनशाऊंग् weltanschauung कहते हैं। वह उस समग्र दृष्टि का नाम है, जिससे हम सत्ता और उसकी समस्याओं को देखते हैं। यह दृष्टिवोध कवि की प्रेरणा का स्रोत होता है और कृतियों में वह, ठीक उसी प्रकार, अदृश्य रूप से विद्यमान रहता है, जैसे सृष्टि के भीतर ब्रह्म की सत्ता विद्यमान है। शैली के अनुरूप भावों की खोज नहीं की जाती, भाव ही अपने अनुरूप शैली का सघान कर लेते हैं। यह सम्भव है कि दृष्टिवोध की अभिव्यक्ति अपरोक्ष ढंग से न की जाय, किन्तु, परोक्ष रहने पर भी वह विषय के प्रवाह का निर्धारण करता है, वर्णन के मूकों की संभाल रखता है, प्रमुख को प्रमुख से अलग करता है और जो आवश्यक है, उसे अनावश्यक से अलग कर लेता है। दृष्टिवोध उनमें भी है, जो उसकी सत्ता को स्वीकार करते हैं, और उनमें भी, जो उससे इनकार करते हैं।

(कविता केवल पक्षियों के गीत का मानवीय संस्करण नहीं है। वह वाल्मीकि और व्यास भी है, तुलसी और मोहम्मद इकबाल भी है। कवि यदि जानी न हो,

उमके पास यदि कोई आस्था या विश्वास न हो, उसे न तो कोई दृष्टिवोध हो, न जाति हो, न सस्कृति अथवा देश, न उसके सामने ससार हो और इस अभाव के बीच उसे केवल नम्र चेतना हो, जो खुद-ब-खुद उभरती रहे, उसका उद्देश्य केवल अपने अचेतन का सधान हो, अपने सर्वव्यात्मक मन की हलचलों को व्यक्त करना हो, तो फिर कविता क्या रह जायगी और लोग उसे क्यों पढ़ेंगे ?

दुरुहता और अर्थहीनता में भेद है। अनेक महाकवियों के भीतर, समय समय पर, ऐसी चिनगारियाँ छिटकती हैं, जो दुर्बोध होती हैं और जिनकी व्याख्या तर्क की भाषा में नहीं की जा सकती। किन्तु, अर्थहीनता उन कवियों का लक्षण है, जो सब कुछ से दूटकर किसी ऐसे ध्येय की ओर चलते हैं, जिसका अस्तित्व ही सदिग्ध हो सकता है। वास्तविकता को अर्थ से तथा वस्तु को प्रतीक से अलग करने के जो भी महान् प्रयोग हुए हैं, हमारे खयाल से, वे कामयाब नहीं हुए। वास्तविकता के प्रति हम में एक उरमुक्तता है, जो हमें बरबस अर्थ ढूँढ़ने की ओर प्रेरित करती है। लेकिन, कविता जब सत्य के बदले तथ्य के फंरे में पड़ जाती है, तब तथ्य का यथावत् वर्णन तो वह कर देती है, किन्तु, सत्य की भाँकी नहीं दे पाती। हमने चित्रकारी देखी, विम्ब देखे, किन्तु, चित्रों और विम्बों के परे हम सत्य की भाँकी नहीं प्राप्त कर सके।

इस दृष्टि से कविता पर विज्ञान का प्रभाव सर्वथा वाछनीय नहीं हुआ है। विज्ञान की साधना सुनिश्चितता की साधना है, शंका को ठोस बनाने की साधना है, भावनाओं के तूफान में न उड़कर कथ्य के यथातथ्य निरूपण की साधना है। ये गुण रोमांटिक कवियों में नहीं थे। रोमांटिक कवि विज्ञान की भाषा से भिन्न भाषा का प्रयोग करते थे। नये कवि आवेश में न आकर शांत भाव से विज्ञान की भाषा का प्रयोग करना चाहते हैं। इसे हम विज्ञान का मंगलकारी प्रभाव कहते हैं। किन्तु, एक बात में रोमांटिक कवि नये कवियों से श्रेष्ठ थे। वे यह मानकर चलते थे कि वास्तविकता के ऐसे भी रूप हैं, जहाँ तक विज्ञान के औजार नहीं पहुँच सकते। नये कवियों की मान्यता यह दीवती है कि वास्तविकता उतनी ही है, जितनी का ज्ञान विज्ञान ने प्राप्त कर लिया है। इसीलिए उनका ध्यान सत्य पर नहीं, तथ्य पर अड गया है, क्योंकि न्युटनीय विज्ञान तथ्य से भिन्न किसी सत्य की कल्पना नहीं करता। लेकिन परमाणु-भेदन के बाद न्युटन के कारण-कार्य के सिद्धांत सदिग्ध हो गये हैं और नयी भौतिकी जिस ऊँचाई पर अब पहुँच गयी है, वहाँ से उसे दर्शन का समुद्र दिखायी देने लगे तो कोई आश्चर्य नहीं मानना चाहिए। किन्तु, विज्ञान की इस नवीनतम अनुभूति का प्रभाव अभी कवियों पर नहीं पड़ा है। वह अभी विशेषज्ञों के क्रेँस्तर पर है और जो ज्ञान अभी विशेषज्ञों के घरातल पर टिका है, वह साहित्य में प्रवेश नहीं पा सकता। साहित्य का निर्माण उस ज्ञान के आधार पर होता है, जिसका प्रचलन सर्वसाधारण के बीच हो चुका है।

सत्य और तथ्य में भेद है। तथ्य दुनिया के आँकड़ों का नाम है, किन्तु, सत्य आँकड़ों से समझा नहीं जा सकता।

आँख मूँद कर छूता हूँ जब शिलाखड को,

मन कहता, आप ही आप, यह तथ्य है।

आँख मूँदकर छूता हूँ जब नभ अखड को,

मन कहता, आप ही आप, यह सत्य है।

—नये सुभाषित

‘एन्सोल्सूट’ को अपना ध्येय मानकर चलनेवाले कवियों ने तथ्य को ही सत्य मान लिया, यह उनके अभियान पर कुरूप व्यंग्य है। अथवा यह कहना अधिक सगत है कि जो लोग तथ्य को ही सत्य मानने को तैयार हैं, उन्हें एन्सोल्सूट का ध्यान ही नहीं करना चाहिए। नयी कविता को यह वेदना विचित्र है कि एक मन से तो वह अनिवर्चनीय का सन्धान करना चाहती है और दूसरे मन से वह विज्ञान की सीमा से बाहर भाँकने को तैयार नहीं है। वैज्ञानिक फिर भी निरापद और श्रेष्ठ है, क्योंकि वे ठोस जगत् में काम करते हैं। उनमें से कुछ ऐसे भी हैं, जो अपनी क्षमता की सीमा को जानते हैं और बिश्वास करते हैं कि हम जिस वास्तविकता पर काम कर रहे हैं, वह सारा सत्य नहीं है। वास्तविकता के और भी रूप हैं, किन्तु, उनका सधान विज्ञान नहीं कर सकता। लेकिन, नये कवियों की स्थिति इतनी श्रेष्ठ नहीं है। उनका ध्येय कोई ऐसी वस्तु है, जो विज्ञान के परे पहुँचती है, किन्तु, ये कलाकार उसका सधान विज्ञान की पद्धति से करना चाहते हैं। यह ऊँट पर चढ़कर धियेटर देखने का मनसूबा है, यह होटलो में ठाकुरवाड़ी बनाने-जैसा हास्यास्पद काम है।

विज्ञान के प्रभाव से मानवता परलोक को छोड़कर लोक की ओर मुड़ी थी। जब ईश्वर था, वास्तविकता पर भिलमिली का परदा पड़ा हुआ था। लेकिन, ईश्वर के हटते ही वास्तविकता अत्यन्त वास्तविक हो उठी। आशा थी कि आधिभौतिक विश्वासों से प्रेरित कलाकार इस वास्तविकता का आदर पहले से ज्यादा करेंगे। किन्तु, जब वास्तविकता का ठोस रूप प्रकट हुआ, कलाकार उससे आँखें चुराने लगे, उससे धीरे भी अविक दूर भागने लगे। इसीलिए प्रतीक और भी प्रतीकात्मक हो उठे तथा कला और भी कलात्मक हो गयी। आश्चर्य की बात है कि विज्ञान ने जिस स्वर्ग की नींव उखाड़ दी, उस स्वर्ग को कलाकार उठाकर अपने घर ले गये। और विज्ञान ने जिस धरती को वरेण्य बताया, कला में वही धरती आज मचने उपेक्षणीय है।

कविताओं में जो कुंठा, आत्मपीडा, वेदना, बेचैनी और अप्रसन्नता के भाव उभर रहे हैं, उनका एक कारण यह भी है कि नये कवियों ने यह ठान लिया है कि भावना और बुद्धि का जो सघर्ष सन्न्यता को बेचैन किये हुए है, उनमें से किसी

सत्य और तथ्य में भेद है। तथ्य दुनिया के आँकड़ों का नाम है, किन्तु, सत्य आँकड़ों से समझा नहीं जा सकता।

आँख मूँद कर छूता हूँ जब शिलाखंड को,

मन कहता, आप ही आप, यह तथ्य है।

आँख मूँदकर छूता हूँ जब नभ अखंड को,

मन कहता, आप ही आप, यह सत्य है।

—नये मुभाषित

‘एन्सोल्बूट’ की अपना ध्येय मानकर चलनेवाले कवियों ने तथ्य को ही सत्य मान लिया, यह उनके अभियान पर कुरूप व्यंग्य है। अथवा यह कहना अधिक सगत है कि जो लोग तथ्य को ही सत्य मानने को तैयार हैं, उन्हें एन्सोल्बूट का ध्यान ही नहीं करना चाहिए। नयी कविता की यह वेदना विचित्र है कि एक मन से तो वह अनिवर्चनीय का सन्धान करना चाहती है और दूसरे मन से वह विज्ञान की सीमा से बाहर भाँकने को तैयार नहीं है। वैज्ञानिक फिर भी निरापद और श्रेष्ठ है, क्योंकि वे ठोस जगत् में काम करते हैं। उनमें से कुछ ऐसे भी हैं, जो अपनी क्षमता की सीमा को जानते हैं और विश्वास करते हैं कि हम जिस वास्तविकता पर काम कर रहे हैं, वह सारा सत्य नहीं है। वास्तविकता के और भी रूप हैं, किन्तु, उनका सधान विज्ञान नहीं कर सकता। लेकिन, नये कवियों की स्थिति इतनी श्रेष्ठ नहीं है। उनका ध्येय कोई ऐसी वस्तु है, जो विज्ञान के परे पहुँचती है, किन्तु, ये कलाकार उसका सधान विज्ञान की पद्धति से करना चाहते हैं। यह ऊँट पर चढ़कर पियेटर देखने का मनसूबा है, यह होटलों में ठाकुरवाड़ी बनाने-जैसा हास्यास्पद काम है।

विज्ञान के प्रभाव से मानवता परलोक को छोड़कर लोक की ओर मुड़ी थी। जन ईश्वर या, वास्तविकता पर झिलमिली का परदा पड़ा हुआ था। लेकिन, ईश्वर के हटते ही वास्तविकता अत्यन्त वास्तविक हो उठी। आशा थी कि आधिभौतिक विश्वासों से प्रेरित कलाकार इस वास्तविकता का आदर पहले से ज्यादा करेंगे। किन्तु, जब वास्तविकता का ठोस रूप प्रकट हुआ, कलाकार उससे अर्धे चुराने लगे, उससे और भी अधिक दूर भागने लगे। इसीलिए प्रतीक और भी प्रतीकात्मक हो उठे तथा कला और भी कलात्मक हो गयी। आश्चर्य की बात है कि विज्ञान ने जिस स्वर्ग की नींव उखाड़ दी, उस स्वर्ग को कलाकार उठाकर अपने घर ले गये। और विज्ञान ने जिस धरती को वरेण्य बताया, कला में वही धरती आज सबसे उपेक्षणीय है।

कविताओं में जो कुटा, आत्मपीड़ा, वेदना, वेचनी और अप्रसन्नता के भाव उभर रहे हैं, उनका एक कारण यह भी है कि नये कवियों ने यह ठान लिया है कि भावना और बुद्धि का जो सधर्प सम्मेलन को वेचन किये हुए है, उनमें से किसी

है, मगर जानकारी कम हो जाती है, जब जानकारी तो बढ़ती है, मगर ज्ञान घट जाता है, जब मनुष्य में चलने की ताकत तो बहुत होती है, मगर ठहरने की क्षमता क्षीण हो जाती है, जब मनुष्य की वाचालता में वृद्धि होती है और चुप रहने की कला वह भूल जाता है।" यह युग भीड़ का है, समूह का है, जनता का है। स्वभावतः ही, मनुष्य की वैयक्तिकता आज केवल कुछ लोगों में जीवित है। वे ही हमारे जमाने के हैमलेट और फोस्ट हैं। विज्ञान का पक्ष लेनेवाले बित्तको में वैयक्तिकता का यह लोभ क्यों प्रकट हुआ, यह भी विलक्षण प्रश्न है। शायद, यह परम्परा की शिक्षा है। शायद यह सम्पत्ता की ओर से सत्तुलन का प्रयास है। शायद यह वह उत्तराधिकार है, जो नये कवियों को रोमांटिक बित्तको से मिला है। अदृश्य की ओर से यह विश्व को बचाने की योजना है। ससार को एकरूपता का जामा पहनानेवाले नातिकारी गलत हैं। शान्ति एकरूपता से रक्षित नहीं होती, वह वैविध्य से बचती है।

विविधता जब प्रबल होती है,

गुड के वेवता रोते हैं।

दुनिया को एक करने की सनक से

गुड उत्पन्न होते हैं।

—आत्मा की आँखें

किन्तु, जो दोष भावना और बुद्धि के संघर्ष में दिखायी पड़ता है, लगभग वंसा ही दोष हम व्यष्टि और समष्टि के विवाद में भी देख रहे हैं। वैयक्तिकता एक मूल्य है, जिसकी रक्षा की जानी चाहिए। किन्तु, यह मानकर चलना वैयक्तिकता का अतिवाद है कि धरती पर हर आदमी अकेला है, हर आदमी निःसंग है, हर आदमी घायल और निराश है। वास्तविकता को स्थूल से सूक्ष्म बनाते बनाते यूरोप के कवि उस अवस्था में पहुँच गये हैं, जहाँ उन्हें मनुष्य का व्यक्तित्व ही विघटित होता दिखायी दे रहा है। उनकी दृष्टि में मनुष्य ऐसे खडो का पुंज है, जिनका एक-दूसरे के साथ कोई सम्बन्ध नहीं है। यह एक ऐसा मनुष्य है, जो दूसरे मनुष्यों से परिचित नहीं कराया जा सकता और जो अपने आपको समझने में भी असमर्थ है। कर्म और चिन्तन की एकता इस मनुष्य के भाग्य में नहीं है। आदमी या तो केवल सोच सकता है अथवा वह केवल कर्म कर सकता है। ये दोनों काम वह एक साथ नहीं कर सकता।

यह कल्पना विचित्र मनुष्य की कल्पना उपस्थित करती है। मनुष्य स्वभाव से एकाकी नहीं है, निःसंग नहीं है, समाज से अलग नहीं है, न वह यही चाहना है कि ओरो से उसका कोई सम्बन्ध न हो। वह ससार से प्रभावित होता है और ससार को भी अपने प्रभाव में लाता है। जन-साधारण की तो बात ही क्या, गुड कवि और कलाकार भी अपने समाज के प्राणी और अपने समय के जीव होते हैं।

और विपणन प्रतीत होती है।

शैली और भाव हमेशा अविभाज्य रहे हैं। फिर भी पहले की यह मान्यता लगभग ठीक थी कि शैली साध्य नहीं, साधन मात्र है, साध्य कुछ और चीज है चाहे उसे हम अभिव्यक्ति, अर्थ, कथन, जो भी कह लें। किन्तु, जब से शैली साध्य हो गयी, साहित्य जीवन से अपरिचित होने लगा। और अब तो शैली की आराधना इतनी दूर निकल गयी है कि वास्तविकता और आधुनिकता का सम्बन्ध प्रायः दूढ़ सा गया है। जो शैली अधिक से अधिक अरुण होना चाहती है, वही ठोस वस्तुओं से भागती है, विषय का त्याग करती है, अर्थ से बचना चाहती है। वही अभाव और शून्यता की ओर भी लोभ से देखती है। तब भी, इतिहास की अस्वीकृति और दृष्टिशोध के तिरस्कार से यह प्रमाणित नहीं होता कि कवि की दृष्टि वास्तविकता के निगूढ अंतराल में पहुँच गयी है। यह शब्दों का एक ऐसा खेल है, बुद्धि का एक ऐसा आयाम है, जिससे शैली को चाहे जितनी भी ताजगी मिल जाय, साहित्य को कुछ भी नहीं मिलता, जीवन को कुछ भी प्राप्त नहीं होता।

हगरी के चिन्तक जार्ज लुकास ने अपनी पुस्तक (काइपररी रियलिज्म) में बेकेट के साहित्य पर फ्रांस के एक लेखक मारिस नैडो का यह मत उद्धृत किया है—

“बेकेट का साहित्य परम्परागत शैली से बाहर निकल कर अन्धकार के लोक में बहुत दूर तक प्रवेश करता है। वह अन्य लोक की उस आखिरी सीमा पर पहुँच जाता है, जहाँ जीवन और मृत्यु आमने-सामने खड़े हैं, जहाँ चेतना और अस्तित्व का विलय हो जाता है और राही की राह शान्ति के उस पिछले कक्ष में पहुँच जाती है, जहाँ शुद्ध वास्तविकता का साम्राज्य है। वहाँ की सनातन शून्यता में खो जाने पर हमें यह एहसास होता है कि हम छिछने तालाब की सतह पर उठनेवाले बुलबुले की आवाज हैं।” यह भी कि “बेकेट का विजयी शून्यवादी दर्शन यहाँ कला का रूप लेता है और जिस वस्तु का वह निर्माण करता है, वह आखिर में अर्थहीनता के कुहासे में विलुप्त हो जाती है।”

बेकेट महोदय का साहित्य पढ़ने का सुयोग [हमें नहीं मिला है। किन्तु, उनकी पुस्तक की यह प्रशस्ति यह तो बता ही देती है कि शुद्ध कवित्व की चरम परिणति किस लोक में हो रही है, किस घरातल पर हो रही है। अवश्य ही, जिस पुस्तक की यह प्रशस्ति है, उसके लेखक में यह शक्ति होगी कि वह अरूप कल्पना के भीतर, अधिक से अधिक दूर तक घुस सके और जो अनुभूतियाँ माप में आने से इनकार करती हैं, उन्हें संकेतों से व्यञ्जित कर सके। किन्तु प्रतिभा के इस इन्द्रजाल से, शक्ति की इन विपुलता से साहित्य को क्या मिलता है, जीवन को क्या प्राप्त

होता है ? और मनोविज्ञान को तो यह पता बहुत बाद में चलेगा कि उसे इस अनुसंधान से कुछ प्राप्त हुआ है या नहीं ।

जब तक अर्थहीनता से साहित्य का उद्धार नहीं किया जाता, वह परम्परा में छिन्न, अभावों की एक गठरी के समान तिरस्कृत और विषण्ण रहेगा अथवा उस रगीन मजूपा के समान, जिसमें मृत्यु भरा है । साहित्य गलत दिशा में उड़ता-उड़ता एक ऐसी जगह पहुँच गया है, जहाँ भाषा लाचार है तथा कहने योग्य कोई भाव या विचार नहीं है । कल्याण शायद पीछे लौटने अथवा उस 'जन-पथ' पर वापस आने में है, जिसे श्री धर्मवीर भारती ने 'प्रभु-पथ' कहा है ।

उस दिन मैं बूँगा तुम्हें शरण,
मैं जन-पथ हूँ,
मैं प्रभु-पथ हूँ, मैं हूँ जीवन ।
जिस क्षितिज-रेख पर पहुँच
व्यक्ति की राहें झूठी पड़ जाती हैं,

मैं उस सीमा के बाव पुनः उठनेवाला

नूतन अर्थ हूँ ।

मैं प्रभु-पथ हूँ

जिसमें हर अन्तर्द्वंद्व, विरोध, विषमता का

हो जाता है, अन्त में, क्षमन । — धर्मवीर भारती

तो क्या हिलती हुई वस्तुधरा को स्थिर करने का कोई उपाय नहीं है ? हर तूफान की आँख में कोई सुगन्ध बिन्दु होता है । वह बिन्दु उस तूफान की आँख में भी होना चाहिए, जो हमें भी वर्षा से हिला रहा है । मुश्किल यह है कि यह बिन्दु दार्शनिकों को दिखायी नहीं देता, इतिहासकारों को दिखायी नहीं देता, न वह धर्मवालों को दिखायी देता है । उनका द्रष्टा केवल कवि हो सकता है । किन्तु, कवि ने अपने दायित्व की गठरी पटक दी है । घर में आग लगी हुई है और कवि आग बुझाने के बदले खपटों के वर्णन में लीन है । पानी नहीं, शब्द चाहिए; पिचकारी नहीं, शीला चाहिए, जिससे आग का गूँड़ से गूँड़ वर्णन छूट न जाय । वर्णन सक्षिप्त होना चाहिए, मुनिश्चिन होना चाहिए, नाटी और गुँड़ होना चाहिए । आग बुझाने का काम आग बुझाने वाले लोग करेंगे ।

गणसे बड़ी कठिनाई यह है कि जो दर्शन मोन्दर्यबोध की दृष्टि से आकर्षक है, वह प्रगतिकामी नहीं, पतनशील है, अने ही वह गुरम्प, मुनिश्चित और आधुनिक नहीं है । और जो दर्शन स्वप्न है, वह मोन्दर्यबोध की दृष्टि से अनाकर्षक लगता है । एक गहरा है, दूसरा छिद्रना है । एक मुन्दर और बलीव, तथा दूसरा बनवान और बुरान है । एक का मूल अंगशास्त्र संस्कार की इस कल्पना में है कि पवित्री नम्बना मरनी, मूरमूरनी के रोग से मरेगी, रेशम के बिल्क

और विपणन प्रतीत होती है।

शैली और भाव हमेशा अविभाज्य रहे हैं। फिर भी पहले की यह मान्यता लगभग ठीक थी कि शैली साध्य नहीं, साधन मात्र है, साध्य कुछ और चीज है चाहे उसे हम अभिव्यक्ति, अर्थ, कथन, जो भी कहें। किन्तु, जब से शैली साध्य हो गयी, साहित्य जीवन में अपरिचित होने लगा। और अब तो शैली की आराधना इतनी दूर निकल गयी है कि वास्तविकता और आधुनिकता का सम्बन्ध प्रायः टूट-सा गया है। जो शैली अधिक से अधिक अरुण होना चाहती है, वही ठोस वस्तुओं से भागती है, विषय का त्याग करती है, अर्थ में बचना चाहती है। वही अभाव और सून्यता की ओर भी लोभ में देखती है। तब भी, इतिहास की अस्वीकृति और दृष्टिबोध के निरस्कार में यह प्रमाणित नहीं होता कि कवि की दृष्टि वास्तविकता के निगूढ़ अंतराल में पहुँच गयी है। यह शब्दों का एक ऐसा खेल है, बुद्धि का एक ऐसा आयाम है, जिसमें शैली-को चाहे जितनी भी ताजगी मिल जाय, साहित्य को कुछ भी नहीं मिलता, जीवन को कुछ भी प्राप्त नहीं होता।

हगरी के बिनतक जार्ज लुकास ने अपनी पुस्तक (काटेपररी रियलिज्म) में बेकेट के साहित्य पर फ्रांस के एक लेखक मारिस नैडो का यह मत उद्धृत किया है—

“बेकेट का साहित्य परम्परागत शैली से बाहर निकल कर अन्धकार के लोक में बहुत दूर तक प्रवेश करता है। वह अन्य लोक की उस आखिरी सीमा पर पहुँच जाता है, जहाँ जीवन और मृत्यु आमने-सामने खड़े हैं, जहाँ चेतना और अस्तित्व का विलय हो जाता है और राहों की राह शान्ति के उस पिछले कक्ष में पहुँच जाती है, जहाँ शुद्ध वास्तविकता का साम्राज्य है। वहाँ की सनातन सून्यता में खो जाने पर हमें यह एहसास होता है कि हम छिछने तालाब की सतह पर उठनेवाले बुलबुले की आवाज हैं।” यह भी कि “बेकेट का विजयी शून्यवादी दर्शन यहाँ कसा का रूप लेता है और जिस वस्तु का वह निर्माण करता है, वह आखिर में अर्थहीनता के कुहासे में विलुप्त हो जाती है।”

बेकेट महोदय का साहित्य पढ़ने का सुयोग [हमें नहीं मिला है। किन्तु, उनकी पुस्तक की यह प्रशस्ति यह तो बता ही देती है कि शुद्ध कवित्व की चरम परिणति किस लोक में हो रही है, किस घरातल पर हो रही है। अवश्य ही, जिस पुस्तक की यह प्रशस्ति है, उसके लेखक में यह शक्ति होगी कि वह अरुण कल्पना के भीतर, अधिक से अधिक दूर तक धँस सके और जो अनुभूतियाँ भाषा में आने से इनकार करती हैं, उन्हें संकेतों से व्यक्त कर सके। किन्तु प्रतिभा के इस इन्द्रजाल में, यचित की इस विपुलता से साहित्य को क्या मिलता है, जीवन को क्या प्राप्त

होता है ? और मनोविज्ञान को तो यह पता बहुत बाद में चलेगा कि उसे इस अनुसंधान से कुछ प्राप्त हुआ है या नहीं ।

जब तक अर्थहीनता से साहित्य का उद्धार नहीं किया जाता, वह परम्परा से छिन्न, अभावों की एक गठरी के समान तिरस्कृत और विषण्ण रहेगा अथवा उस रगीन मजूरा के समान, जिसमें शून्य भरा है । साहित्य गलत दिशा में उड़ता-उड़ता एक ऐसी जगह पहुँच गया है, जहाँ भाषा लाचार है तथा कहने योग्य कोई भाव या विचार नहीं है । कल्याण शायद पीछे लौटने अथवा उस 'जन-पथ' पर वापस आने में है, जिसे श्री धर्मवीर भारती ने 'प्रभु-पथ' कहा है ।

उस दिन मैं बूँगा तुम्हें शरण,

मैं जन-पथ हूँ,

मैं प्रभु-पथ हूँ, मैं हूँ जीवन ।

जिस क्षितिज-रेख पर पहुँच

व्यक्ति की राहें झूठी पड़ जाती हैं,

मैं उस सीमा के बाद पुनः उठनेवाला

नूतन अथ हूँ ।

मैं प्रभु-पथ हूँ

जिसमें हर अन्तर्द्वन्द्व, विरोध, विषमता का

हो जाता है, अन्त में, शमन । — धर्मवीर भारती

तो क्या हिलती हुई वस्तुधरा को स्थिर करने का कोई उपाय नहीं है ? हर तूफान की आँख में कोई सुगन्त बिन्दु होता है । वह बिन्दु उस तूफान की आँख में भी होना चाहिए, जो हमें भी वर्षों से हिला रहा है । मुश्किल यह है कि यह बिन्दु दार्शनिकों को दिखायी नहीं देता, इतिहासकारों को दिखायी नहीं देता, न वह धर्मवाला को दिखायी देना है । उसका द्रष्टा केवल कवि हो सकता है । किन्तु, कवि ने अपने दायित्व की गठरी पटक दी है । घर में आग लगी हुई है और कवि आग बुझाने के बदले लपटों के वर्णन में लीन है । पानी नहीं, शम्भ चाहिए; पिचकारी नहीं, शीला चाहिए, जिससे आग का गूँठ से गूँठ वर्णन छूट न जाय । वर्णन सक्षिप्त होना चाहिए, सुनिश्चित होना चाहिए, ताँटी और गुद होना चाहिए । आग बुझाने का काम आग बुझाने वाले लोग करेंगे ।

गवसे बड़ी कठिनाई यह है कि जो दर्शन सौन्दर्य-रोष की दृष्टि से आकर्षक है, वह प्रगतिकामी नहीं, पतनशील है । नये ही यह सुरम्य, सुनिश्चित और आधुनिक गया न हो । और जो दर्शन स्वप्न है, वह सौन्दर्य-रोष की दृष्टि से अनाकर्षक लगता है । एक गहरा है, दूसरा छिछना है । एक मुन्दर और बनीय, तथा दूसरा चतवान और कुरून है । एक का मूल ओमकार-संगतर की इस कल्पना में है कि पश्चिमी सम्प्रदाय मरगी, मूलभूतों के रोग में मरेगी, देवान के बिस्तर

परिभाषाहीन विद्रोह

शुद्ध काव्य की साधना ज्यो-ज्यो बढ़ी, कविता की कला अधिक से अधिक वैयक्तिक होती गयी। प्रतीकवाद का वृक्ष अपने मौसम के बाद भी फूलता रहा। उसके बाद चित्रवाद, अभिव्यजनावाद और सुररियलिज्म के आन्दोलन उठे। मनोविज्ञान का प्रभाव कविता पर तबसे भी पड़ता आ रहा था, किन्तु, सुररियलिज्म ने उस प्रभाव को और भी सख्त बना दिया। इन सभी आन्दोलनों का सम्मिलित परिणाम यह हुआ कि कवि की चेतना अतुलनीय और अद्वितीय मानी जाने लगी, समाज की चेतना से उसका सम्बन्ध टोप होने लगा, विचार कविता से बहिष्कृत समझे जाने लगे और ऐसी विम्व-योजना तर्क-बुद्धि का स्थान लेने लगी, जो ऊपर से खडित और असबद्ध थी, यद्यपि उसका पूर्वापर सम्बन्ध नीचे, अथवा बहुत नीचे, कहीं मनोविज्ञान की भूमि पर जोड़ा जा सकता था।

इस शैली का प्रयोग केवल शुद्धतावादियों तक ही सीमित नहीं रहा, प्रत्युत, उसका प्रयोग उन कवियों ने भी किया, जो विचार से नहीं डरते थे, सामाजिकता से नहीं घबरारते थे (अंग्रेजी में इलियट और एजरा पाउंड के बाद आइडेन और लेवी की पीढ़ी आयी, जिसका उद्देश्य समाजवाद था, जो आर्थिक व्यवस्था को कला की आँखों से देखना चाहती थी। लेकिन, इस पीढ़ी के कवि भी बहुत कुछ उसी शैली में लिखते रहे हैं, जो शुद्धतावादी आन्दोलन से उत्पन्न हुई थी। जर्मन भाषा के कवि वर्टाल्ट ग्रेबल समाजवादी थे, किन्तु, शैली उनकी भी वही है, जो शुद्धतावादी प्रयोग से उत्पन्न हुई है।

जिन कवियों ने खुलकर राजनीति को अपना ध्येय माना, उन्होंने इस शैली का प्रयोग लगभग आक्रामक कविताएँ रचने में किया। किन्तु, जो कवि अराज-नैतिक थे, लेकिन समाज की आलोचना करना चाहते थे, उनकी कलम से एक विचित्र खीझ से भरी, छट्टी कविताएँ निकलने लगी, जिनमें वैयक्तिक आक्रोश था, सम्पत्ता के नेताओं के प्रति नपुंसक ईर्ष्या थी, कुम्पता के प्रति असंतोष था और एक प्रकार की अराजक निराशा थी, जिसकी दिशा का पता नहीं चलता था। मनोवैज्ञानिकों का मत है कि इस प्रकार का गोल-मटोल विरोध मूलतः वैयक्तिक होता है। ऐसा विरोध वही कलाकार करता है, जो अपने को समाज का विरोध,

पर मरेगी, कविता, कल्पना और विलास के आतिथ्य से मरेगी। दूसरे की जड़ मार्क्स के इस उपदेश में है कि दुनिया को जोतकर सपाट कर दो, फिर नये वृक्ष लगाओ और उन्हें घाहों से जकड़े रहो। बाड़े कब टूटेंगे, इसका रहस्य भविष्य बतायेगा।

दोनों के बीच चुनाव करना आसान काम नहीं है। मगर कोई साधारण करे तो कहना यही पड़ेगा कि बीमारी की अपेक्षा तन्दुरुस्ती हमें ज्यादा पसन्द है।

परिभाषाहीन विद्रोह

शुद्ध काव्य की साधना ज्यों-ज्यों बढ़ी, कविता की कला अधिक से अधिक वैयक्तिक होती गयी। प्रतीकवाद का वृक्ष अपने मौसम के बाद भी फूलता रहा। उसके बाद चित्रवाद, अभिव्यजनावाद और सुररियलिज्म के आन्दोलन उठे। मनोविज्ञान का प्रभाव कविता पर वैसे भी पड़ता था रहा था, किन्तु, सुररियलिज्म ने उस प्रभाव को और भी सत्रन बना दिया। इन सभी आन्दोलनों का सम्मिलित परिणाम यह हुआ कि कवि की चेतना अनुलनीय और अद्वितीय मानी जाने लगी, समाज की चेतना से उसका सम्बन्ध क्षेप होने लगा, विचार कविता से बहिष्कृत समझे जाने लगे और ऐसी मिश्र-योजना तर्क-वृद्धि का स्थान लेने लगी, जो ऊपर से खडित और असबद्ध थी, यद्यपि उसका पूर्वपर सम्बन्ध नीचे, अथवा बहुत नीचे, कही मनोविज्ञान की भूमि पर जोड़ा जा सकता था।

इस शैली का प्रयोग केवल शुद्धतावादियों तक ही सीमित नहीं रहा, प्रत्युत, उसका प्रयोग उन कवियों ने भी किया, जो विचार से नहीं डरते थे, सामाजिकता से नहीं घबराते थे (अंग्रेजी में इलियट और एजरा पौण्ड के बाद ओडेन और लेवी की पीढ़ी आयी, जिसका उद्देश्य समाजवाद था, जो आर्थिक व्यवस्था को कला की आँखों से देखना चाहती थी। लेकिन, इस पीढ़ी के कवि भी बहुत कुछ उसी शैली में लिखते रहे हैं, जो शुद्धतावादी आन्दोलन से उत्पन्न हुई थी। जर्मन भाषा के कवि वर्टाल्ट ग्रेवट समाजवादी थे, किन्तु, शैली उनकी भी वही है, जो शुद्धतावादी प्रयोग से उत्पन्न हुई है।

जिन कवियों ने खुलकर राजनीति को अपना ध्येय माना, उन्होंने इस शैली का प्रयोग लगभग आक्रामक कविताएँ रचने में किया। किन्तु, जो कवि अराज-नैतिक थे, लेकिन समाज की आलोचना करना चाहते थे, उनकी कलम से एक विचित्र खीझ से भरी, खट्टी करिंताएँ निकलने लगीं, जिनमें वैयक्तिक आक्रोश था, सम्मता के नेताओं के प्रति नपुंसक ईर्ष्या थी, कुरूपता के प्रति असतोष था और एक प्रकार की अराजक निराशा थी, जिसकी दिशा का पता नहीं चलता था। मनोवैज्ञानिकों का मत है कि इस प्रकार का गोल-भट्ठेन विरोध मूलतः वैयक्तिक होता है। ऐसा विरोध वही कलाकार करता है, जो अपने को समाज का सिरमोर,

थाउजेण्ड वर्ड्स फार फिडेल कास्ट्रो' नाम से एक कविता ब्यूवा के तानाशाह पर लिखी है। किन्तु, ये बातें मुभाब से अधिक विस्फोट के रूप में आयी हैं। दरअसल, ये कवि सामाजिक दीखने पर भी राजनीति के कवि नहीं हैं। वे जिन बातों के लिए चीख चिल्लाहट मचा रहे हैं, वे बातें राजनीति तक सीमित नहीं की जा सकती, वे राजनैतिक प्रवृत्ति और भावना से बहुत आगे तक जाने का संकेत देती हैं।

कभी-कभी यह सोचने को जी चाहता है कि साहित्य में इतने दिनों से जो वायवीयता भरी गयी है, वैयक्तिकता का जो सायास अति सस्कार किया गया है, उसके ये कुछ नौजवान विरोधी हैं और साहित्य को वे फिर से मुबोध बनाकर जनसाधारण के पास लाना चाहते हैं। किन्तु, वैयक्तिकता उनकी इतनी कराल है कि नीति, राजनीति, धर्म और सम्यता, सबके खिलाफ वे जी चाहे, वही बोलना अपना कर्तव्य और अधिकार समझते हैं। सुररियलिज्म ने कवियों का सकोच छुड़ा दिया। जो बातें पहले जवचेतन से ऊपर उठकर चेतन में आने से भी घबराती थी, ये कवि उन बातों को भी कला के भीतर सजाकर आदमी के आगे पेश कर रहे हैं और इस अंदा से पेश कर रहे हैं, मानो, वे यह पूछना चाहते हों कि अगर ये बातें सच हैं, तो इन्हें बोलने में तुम शरमाते क्यों हो? समाज के जिस किसी भी क्षेत्र में आदरणीय और अधिकारी व्यक्ति हैं, उन्हें ये कवि मखौल की मार से धराशायी करना चाहते हैं, सम्यता के सभी मूल्यों की हंसी उड़ाकर वे उन्हें उखाड़ फेंकने को कटिबद्ध हैं। लेकिन, या तो निराशा से जर्जर होने के कारण अथवा अकर्मण्यता और आलस्य के अधीन, ये कवि कर्म-योजना को पसन्द नहीं करते, केवल जडनिय तटस्थता की आड लेकर जीना चाहते हैं। हाँ, सम्यता के भीतर जो लूट मची हुई है, मौका खोजकर, ये विद्रोही भी उस लूट के मजे लेते हैं। केनेथ अलसाप ने लिखा है, "The angry young man lashes out and the angry young man cashes in" अर्थात् कुछ नौजवान कोरे भी फटकारते हैं और पैसे भी वे ही कमा रहे हैं।

कुल्लुवकी की पीढी का स्वागत इंग्लैंड में जैसा अच्छा हुआ है, वैसे अच्छा स्वागत विरले लोगों को प्राप्त होता है। उन्हें पाठक मिले हैं, पत्रकार मिले हैं, थियेटर, रेडियो और टेलिविजन उनके अनुबल हैं। लेकिन की सही शिकायत एक ही हो सकती है कि हमारे पाठक नहीं हैं। इंग्लैंड की नाराज पीढी को समाज ने इस शिकायत का मौका नहीं दिया। किन्तु, इंग्लैंड की नयी पीढी तब भी नाराज है। सुविधाएँ प्राप्त कर लेने के बाद उसे अपने कंधों पर जिम्मेदारी का बोझ अनुभव करना चाहिए था। लेकिन, यह एहसास उसमें नहीं है। इस स्थिति से खीझ कर ए० पी० हबर्ट ने पंच में एक कविता छपवायी थी, जिसकी कुछ पंक्तियों का कच्चा-पक्का अनुवाद नीचे

सुरक्षित और सवेदना की अद्वितीय मजूपा तथा जीवन के प्रति सब से ईमानदार समझता है। अमरीका में राजनैतिक कविताएँ छिपपुट ही लिखी गयी हैं। किन्तु समाज की आलोचना वहाँ जिन कवियों ने की है, वे इसी पिछले वर्ग के कवि हैं।

वैयक्तिक सवेदना की नपेट में एक प्रकार का कारणहीन मोघ, दिशाहीन आक्रोश, वेमलतब की कुठन, घुटन और खोभ से भरी हुई कविताएँ लिखनेवालों की सख्या द्वितीय महायुद्ध के बाद से, विशेषतः १९५० ई० से सत्सत्तर के सभी देशों में बढ़ी है और चूँकि यूरोप का हर अतीत भारत में वर्तमान बनता है, अतएव ऐसी कविताएँ अब भारतवर्ष में भी लिखी जाने लगी हैं। फ्रांस में ऐसे कवियों का नाम आउट साइडर (जो नये और आचार के प्रचलित रूप से बाह्य है), डेजर्टर (जिसने प्रचलित मूल्यों को छोड़ दिया है) तथा अब्जैक्टर (जो स्थिर मूल्यों में आपत्ति उठाता है) चलता है। अमरीका में उन्हें सौन्दर्यासक्त अथवा बीट कहते हैं एवं इंग्लैण्ड में उनका सामान्य नाम एग्जी यंग मैन अथवा क्रुद्ध नौजवान है।

यह सम्भवतः ध्यान देने की बात है कि जहाँ का समाज अति-समृद्धि का समाज है, उसके विद्रोही सौन्दर्यवादी हैं तथा जिस देश में सुख का उतना आतिशय नहीं है, वहाँ के नौजवान केवल नाराज समझे जाते हैं।

मगर, इन नामों का ज्यादा महत्त्व नहीं है, न यही कहा जा सकता है कि सभी देशों के क्रुद्ध कवि एक ही भाषा बोलते हैं अथवा उनका ध्येय एक है। फिर भी, विभिन्न देशों के वे कलाकार लगभग एक ही भावदशा से पीड़ित दीखते हैं। वे एक साथ बहुत-सी चीजों से नाराज हैं। साहित्य, काव्य, कला, पियेटर, राजनीति, आर्थिक व्यवस्था और सामाजिक आचार, लगता है, उन्हें कुछ भी पसन्द नहीं है और सब कुछ को वे बिलकुल बदल डालना चाहते हैं। किन्तु, समाज को बदलने के कार्यक्रम उनके पास नहीं हैं, न वे कर्म में भाग लेने को तैयार हैं, न वे यही कहते हैं कि अमुक व्यवस्था क्यों खराब है और उसमें क्या संशोधन होना चाहिए। शुद्ध कवित्व के आन्दोलन ने जो परंपरा बनायी है, वह कर्म के तिरस्कार की परंपरा है, ज्ञान और बिचार को अछूत समझने की परंपरा है, उपदेशवाद की गंध से दूर भागने की परंपरा है। वह तर्क नहीं करती, केवल अनुभूति लगाती है और आशातीत बातों का सघान करके पाठकों को चमत्कृत करती है। स्पष्ट है कि क्रुद्ध नौजवानों को समाज की वर्तमान व्यवस्था पसन्द नहीं है और वे रंम्बू और मलार्मे के समान अदृश्य में भी छिपकर सन्तुष्ट नहीं हो सकते। लेकिन, समाज बदलने का कर्म कविता नहीं, कर्म होगा और कला की नयी परंपरा कर्म का वर्जन करती है। अतएव, ये क्रुद्ध नवयुवक उमस-भरे वादलों के समान घुमड़ते हैं, मगर छूटकर बरसने का काम नहीं कर सकते।

इंग्लैण्ड के क्रुद्ध युवकों ने, अलबत्ता, एक सुझाव दिया है कि इंग्लैण्ड से वाद-साह्य को खत्म कर देना चाहिए। इसी प्रकार अमरीका के एक बीट कवि ने "वन

थाउजेण्ड वड्स फार फिडेल कास्ट्रो' नाम से एक कविता न्यूवा के तानाशाह पर लिखी है। किन्तु, ये बातें सुझाव से अधिक विस्फोट के रूप में आयी हैं। दरअसल, ये कवि सामाजिक दीखने पर भी राजनीति के कवि नहीं हैं। वे जिन बातों के लिए चीख-चिल्लाहट मचा रहे हैं, वे बातें राजनीति तक सीमित नहीं की जा सकती, वे राजनैतिक प्रवृत्ति और भावना से बहुत आगे तक जाने का संकेत देती हैं।

कभी-कभी यह सोचने को जी चार्टता है कि साहित्य में इतने दिनों से जो बायबीयता भरी गयी है, वैयक्तिकता का जो सायास अति सरकार किया गया है, उसके ये क्रुद्ध नौजवान विरोधी हैं और साहित्य को वे फिर से सुबोध बनाकर जनसाधारण के पास लाना चाहते हैं। किन्तु, वैयक्तिकता उनकी इतनी कराल है कि नीति, राजनीति, धर्म और सभ्यता, सबके खिलाफ वे जो चाहें, वही बोलना अपना कर्तव्य और अधिकार समझते हैं। सुररियलिज्म ने कवियों का सुकोच छुड़ा दिया। जो बातें पहले अवचेतन से ऊपर उठकर चेतन में आने से भी घबराती थी, ये कवि उन बातों को भी कला के भीतर सजाकर आदमी के आगे पेश कर रहे हैं और इस अंदा से पेश कर रहे हैं, मानो, वे यह पूछना चाहते हों कि अगर ये बातें सब हैं, तो इन्हें बोलने में तुम शरमाते क्यों हो? समाज के जिस किसी भी क्षेत्र में आदरणीय और अधिकारी व्यक्ति हैं, उन्हें ये कवि मखौल की मार में धराशायी करना चाहते हैं, सभ्यता के सभी मूल्यों की हंसी उड़ाकर वे उन्हें उखाड़ फेंकने को कटिबद्ध हैं। लेकिन, या तो निराशा से जर्जर होने के कारण अपना अकर्मण्यता और आलस्य के अधीन, ये कवि कर्म-योजना को पसन्द नहीं करते, केवल जड़ित्य तटस्थता की आड़ लेकर जीना चाहते हैं। हाँ, सभ्यता के भीतर जो लूट मची हुई है, भोका खोजकर, ये विद्रोही भी उस लूट के भंडारे लेने हैं। केनेथ अलसाप ने लिखा है, "The angry young man lashes out and the angry young man cashes in" अर्थात् क्रुद्ध नौजवान कोरे भी फटकारत है और पैसे भी वे ही कमा रहे हैं।

दिया जाता है।

जब से यौवन शुरू हुआ,

कोई भी ब्रिटिश जवान

वहाँ तुम्हारी तरह

मेमतो से भरपूर, सुखी था ?

युद्ध नाम से घबराते हो ?

पर मैंने जीवन में

बो सड़ाइयाँ लड़ीं,

तीसरी या भी बस सहा है।

हमने तो अपनी किस्मत पर

उफ भी नहीं किया था,

न तो गर्भ से हम निराश,

रूठे, विषण्ण आये थे।

ग्रन्थकार में भी कुछ थोड़ी

जमक हमें दीसी थी।

समझोगे तुम भी सब कुछ

साडलो ! समय आने पर।

गुणो और दुर्गुणो का उनके भीतर ऐसा विचित्र समवाय है कि न तो हम यही कह सकते हैं कि ये नौजवान समाजप्रोही हैं, न यही कहते बनता है कि सम्यता की आगामी किरणें उनके भीतर से जगमगा रही हैं। उनके भीतर प्रतिभा है, शक्ति है, ताजगी है, व्यग्य का माहा है और सबसे बढ़कर चिन्तन में एक प्रकार की कठोर सचाई की भलक है। किन्तु, वे सून्यवादी, नास्तिक और निहिलिस्ट हैं। जिन मूल्यों के सहारे वर्तमान सम्यता टिकी हुई है, उनमें से किसी भी मूल्य को वे मानने को तैयार नहीं हैं। वे राजनीति से अपने को तटस्थ बताते हैं, किन्तु, जब-तब उनके भीतर फासिस्त प्रवृत्तियाँ भी दिखायी दे जाती हैं। सबसे बुरी बात यह है कि वे कभी भी खिसियाहट और कुटन के बिना कोई बात नहीं बोलत और बराबर यह प्रदर्शित करते रहते हैं कि यह दुनिया हमारे लिए अजनबी जगह है और इसकी कोई भी जिम्मेदारी लेने को हम तैयार नहीं हैं।

इंग्लैंड में कोलिन विलसन इस आन्दोलन के 'गुरिल्ला दार्शनिक' समझे जाते हैं। जब उनकी 'आउट साइडर' नामक पुस्तक निकली, जे० बी० प्रिस्टले ने उस पर अपनी सम्मति देते हुए कहा था, "यदि आउट साइडर अहभाव के जहर से इतना जहरीला हो उठा है, यदि वह बेचल धाव करना जानता है, मरहम लगाना नहीं जानता, यदि उसके भीतर घृणा अधिक और प्रेम कम है, तो हम यह आशा कैसे कर सकते हैं कि वह हमें समाधान के पास पहुँचायेगा ?" (अवश्य ही

प्रिस्टले की यह उक्ति "आउट साइडर" के उन पात्रों पर लागू नहीं होती, जो अमृत के कोप हैं।)

और सामरसेट माम ने नव-लेखकों पर यह राय दी थी कि "ये लोग पानी के ऊपर के बुलबुले और फेन हैं।"

बुलबुले और फेन वे हो सकते हैं, लेकिन जल के भीतर की वह अशान्ति क्या है, जिसके कारण ये बुलबुले और फेन उठ रहे हैं? समझा जवसर यह जाता है कि कि ये वे लेखक और कवि हैं, जिनके बचपन अथवा चटती-जवानी के दिन युद्ध की छाया में बीते हैं। वमों की गडगडाहट, आसमान से होने वाली अग्नि-मृष्टि, रह रह कर साइरेन का वज्रना, लोगों का हवाई हमलों से पनाह पाने को मोर्चों में पड़ा रहना, भोजन अनियमित, शयन अनियमित, वस्तुओं का अभाव, सबधियों का बिड़ोह और बीसा प्रकार की मानसिक यन्त्रणाएँ, इतने तनाव के वातावरण में जो आदमी बढकर जवान होगा, वह क्या उसी प्रकार सोचेगा जिस प्रकार पहले चाली पीढी के लोग सोचते थे? वह क्या उसी तरह बोलेगा, जैसे पिछली पीढी के लोग बोलते थे? और तब ये युवक विश्वविद्यालयों में पहुँचे होंगे और उन्होंने ऊँची ऊँची कविताएँ पढ़ी होंगी, ऊँचे ऊँचे दार्शनिक व्याख्यान सुने होंगे और इस बात पर विस्मय से विचार किया होगा कि सत्तार के राजनेताओं की अगर तैयारी हमेशा युद्ध के लिए ही चलती है, तो फिर वे दुनिया को शान्ति क्यों सिखाते हैं? कोई आश्चर्य नहीं है कि ये लेखक और कवि राजनीति से जितने नाराज हैं, उतने नाराज वे और किसी भी बात से नहीं हैं। "जवानों की पीढी अराजनैतिक है और अराजनैतिकता को लेकर ही समूचे यूरोप के जवान एक हैं। यह पक्षपातहीन युवकों का पक्ष है। आज ब्रिटेन में सामान्य धारणा यह है कि राजनीति गुडों का रॉकेट है। राजनीति का सबसे अच्छा और सबसे विश्वसनीय ध्येय स्वार्थ है। राजनीति के लोग स्वार्थी होते हैं, शोहदे होते हैं, मूलतः वेईमान होते हैं।"

पहले महायुद्ध की कुर्बानी वेकार गयी थी। दूसरे महायुद्ध में युवक सदिग्ध मन से ही अपना वलिदान करने को गये थे, किन्तु, अन्त में, दिखायी यह पड़ा कि दूसरे महायुद्ध की भी कुर्बानी व्यर्थ हो गयी। प्रत्येक युद्ध तभी लड़ा जाता है, जब उसे रोकने की राह नहीं रह जाती है और लड़ लेने के बाद प्रत्येक युद्ध बंकार प्रतीत होता है। और शान्ति के कागज पर दस्तचत होते ही लड़ाई की तैयारी फिर शुरू हो जाती है। युद्ध नौजवानों के भीतर जो तीखी अनुभूति आगे चलकर उत्पन्न होने वाली थी, उसका आभास जर्मन कवि ब्रेवट ने कुछ पूर्व ही दिया था।

सत्य है कि मैं अपने युग का वासी हूँ।

शान्ति से बोलना बेवकूफी की बात है।

दिया जाता है।

जब से जीवन शुरू हुआ,

कोई भी ब्रिटिश जवान

वहाँ तुम्हारी तरह

नम्रता से भरपूर, सुखी था ?

युद्ध नाम से घबराते हो ?

पर मैंने जीवन में

दो लड़ाइयाँ लड़ीं,

तीसरी या भी बदा सहा है।

हमने तो अपनी किस्मत पर

उफ भी नहीं किया था,

न तो गर्भ से हम निरादा,

छठे, विपण्य आये थे।

ग्रन्थकार में भी कुछ थोड़ी

चमक हमें दीखी थी।

समझो तो तुम भी सब कुछ

लाउसो ! समय आने पर।

गुणो और दुर्गुणो का उनके भीतर ऐसा विचित्र समवाय है कि न तो हम यही कह सकते हैं कि ये नौजवान समाजप्रोही हैं, न यही कहते बनता है कि सम्यता की आगामी किरणें उनके भीतर से जगमगा रही हैं। उनके भीतर प्रतिभा है, शक्ति है, ताजगी है, व्यंग्य का माहा है और सबसे बढ़कर चिन्तन में एक प्रकार की कठोर सच्चाई की भलक है। किन्तु, वे धूम्रवादी, नास्तिक और निहिलिस्ट हैं। जिन मूल्यों के सहारे वर्तमान सम्यता टिकी हुई है, उनमें से किसी भी मूल्य को वे मानने को तैयार नहीं हैं। वे राजनीति से अपने को तटस्थ बताते हैं, किन्तु, जब-तब उनके भीतर फासिस्त प्रवृत्तियाँ भी दिखायी दे जाती हैं। सबसे बुरी बात यह है कि वे कभी भी खिसियाहट और कुढ़न के बिना कोई बात नहीं बोलते और बराबर यह प्रदर्शित करते रहते हैं कि यह दुनिया हमारे लिए अजनबी जगह है और इसकी कोई भी जिम्मेदारी लेने को हम तैयार नहीं हैं।

इंग्लैण्ड में कोलिन विलसन इस आन्दोलन के 'गुरिल्ला दार्शनिक' समझे जाते हैं। जब उनकी 'आउट साइडर' नामक पुस्तक निकली, जे० बी० प्रिस्टले ने उस पर अपनी सम्मति देते हुए कहा था, "यदि आउट साइडर अहभाव के जहर से इतना जहरीला हो उठा है, यदि वह नेवल पाव करना जानता है, मरहम लगाना नहीं जानता, यदि उसके भीतर घृणा अधिक और प्रेम कम है, तो हम यह आशा कैसे कर सकते हैं कि वह हमें समाधान के पास पहुँचायेगा ?" (अवश्य ही

प्रिस्टले की यह उक्ति "आउट साइडर" के उन पानों पर लागू नहीं होती, जो अमृत के कोष हैं।)

और साप्रसेट माम ने नव-लेखको पर यह राय दी थी कि "ये लोग पानी के ऊपर के बुलबुले और फेन हैं।"

बुलबुले और फेन वे हो सकते हैं, लेकिन जल के भीतर की वह अशान्ति क्या है, जिसके कारण ये बुलबुले और फेन उठ रहे हैं? समझा अबसर यह जाता है कि ये वे लेखक और कवि हैं, जिनके बचपन अथवा चढ़ती-जवानों के दिन युद्ध की छाया में बीते हैं। यमों की गड़गड़ाहट, आसमान से होने वाली अग्नि-वृष्टि, रह-रह कर साइरेन का बजना, लोगों का हवाई हमलों से पनाह पाने को मोर्चों में पड़ा रहना; भोजन अनियमित, दायन अनियमित, वस्तुओं का अभाव, सबधियों का विद्रोह और बीसों प्रकार की मानसिक यन्त्रणाएँ; इतने तनाव के वातावरण में जो आदमी बढकर जवान होगा, वह क्या उसी प्रकार सोचेगा जिस प्रकार पहले वाली पीढ़ी के लोग सोचते थे? वह क्या उसी तरह बोलेगा, जैसे पिछली पीढ़ी के लोग बोलते थे? और सब ये युवक विश्वविद्यालयों में पहुँचे होंगे और उन्होंने ऊँची-ऊँची कविताएँ पढ़ी होंगी, ऊँचे-ऊँचे दार्शनिक व्याख्यान सुने होंगे और इस बात पर विस्मय से विचार किया होगा कि सत्तार के राजनेताओं की अगर तैयारी हमें सा युद्ध के लिए ही चलती है, तो फिर वे दुनिया को शान्ति क्यों सिखाते हैं? कोई आश्चर्य नहीं है कि ये लेखक और कवि राजनीति से जितने नाराज हैं, उतने नाराज वे और किन्हीं भी बात से नहीं हैं। "जवानों की पीढ़ी अराजनैतिक है और अराजनैतिकता को लेकर ही समूचे यूरोप के जवान एक हैं। यह पक्षपातहीन युवकों का पक्ष है। आज ब्रिटेन में सामान्य धारणा यह है कि राजनीति गुड़ों का रविट है। राजनीति का सबसे अच्छा और सबसे विद्वत्सनीय ध्येय स्वार्थ है। राजनीति के लोग स्वार्थी होते हैं, शोहदे होते हैं, मूलतः घेईमान होते हैं।"

पहले महायुद्ध की कुर्बानी बेकार गयी थी। दूसरे महायुद्ध में युवक मदिध मन में ही अपना बलिदान करने को गये थे, किन्तु, अन्त में, दितायी यह पड़ा कि दूसरे महायुद्ध की भी कुर्बानी व्यर्थ हो गयी। प्रत्येक युद्ध अभी लड़ा जाता है, जब उसे रोकने की राह नहीं रह जाती है और लड़ लेने के बाद प्रत्येक युद्ध बेकार प्रतीत होता है। और शान्ति के बागज पर दस्तगुप्त होते ही लड़ाई की तैयारी फिर शुरू हो जाती है। युद्ध नौजवानों के भीतर जो तीखी अनुभूति आगे चलकर उत्पन्न होने वाली थी, उनका आभास जर्मन कवि त्रेबट ने कुछ पूर्व ही दिया था।

सत्य है कि मैं अपने युग का वासी हूँ।

शान्ति से बोलना येवकूफी की बात है।

लसाट पर शिकन का न होना

असवेद्यता की निशानी है ।

जो आदमी हँस रहा है,

स्पष्ट हो,

उसके कानों में खोफनाक खबरें नहीं पहुँची हैं ।

X

X

X

मनुष्य जीता कैसे है ?

अपने भाइयों का गला दबा कर,

उन्हें पीस कर,

उनका पसीना निकाल कर ।

नहीं, महाशयो ! नहीं,

हम इस सत्य से भाग नहीं सकते,

आदमी सिर्फ गन्दे कामों से जीता है ।

जिन दिनों लड़ाई चल रही थी, आज के क्रुद्ध युवक या तो बच्चे थे अथवा किशोर । किन्तु, उस समय कुछ ऐसे कवि भी थे, जिन्हें जबदंस्ती लाभ पर जाना पड़ा था । गोलियों की बूटि के नीचे और खन्दकों में दिन गुजारने वाले इन कवियों ने मोर्चों पर काम करते समय ऐसी अनेक कविताएँ लिखी, जो साहित्य की शोभा बढ़ाने वाली कृतियाँ हैं । किन्तु इन कविताओं में लड़ाई के लिए जोश नहीं है, शत्रु को पराजित करने की आवश्यकता नहीं है, न देशभक्ति के उन्मादक भाव हैं । ये कविताएँ उस दर्दनाक बेबसी के इर्द-गिर्द चक्कर काटती हैं, जिसके कारण मनुष्य को अनिच्छित काम करना पड़ता है, एक ऐसी जिन्दगी जीनी पड़ती है, जो तर्कहीन, बेवस और लाचार है, उन परिस्थितियों से समझौता करना पड़ता है, जिन्हे एक क्षण भी बर्दास्त नहीं किया जाना चाहिए । चर्चित के वाक्यों में जो जोश था, वह जोश मोर्चा के जवानों में नहीं था । वे राजनीति से नाराज थे, अपनी किस्मत से बजार थे । हाथों से तोपें और बन्दूकें चलाते रहने पर भी, मन से वे युद्ध से घृणा करते थे । जो अनुभूति आगे चलकर क्रुद्ध युवकों को होनेवाली थी, उस अनुभूति का जन्म इन सैनिक कवियों की कविताओं में हुआ था ।

“तुमने मुझे खरीदना चाहा था

और आखिर मे खरीद ही लिया ।”

X

X

X

आइटम—एक नौसैनिक, जिसकी टाँगें कट गयी हैं ।

फायदा—गैर-जिम्मेवार राजनीतिज्ञों के लिए वोट ।

आइटम—सिपाही की दाहिनी बांह नहीं है ।

फायदा—विवेकहीन अखबारों के लिए मसाला ।

X

X

X

सागीनाब की वह औरत,

जो सरकार के शोक-तार को पढ़ कर

इकलौते बेटे के लिए रो रही हैं।

X

X

X

हम कलेन्डर के गलत पेज पर मरे।

हमने उन नगरो को जलाया,

जिनके बारे में हमने स्कूल में पढ़ा था।

उन्होंने कहा, "नक्शे यहाँ हैं";

और हमने नगरो को जला दिया।

ज्यादा दिन बचने वालों को

तमगे और इनाम मिलते हैं।

लेकिन, जब हम मरते हैं,

कहा जाता है, हताहतों की सख्या अल्प है।

X

X

X

मेरे मरे हुए दोस्त।

अब देखो,

जिन्होंने तुम्हें देश-भक्ति के बहाने

फुसलाया था,

वे तुम्हें कहाँ पहुँचा गये ?

X

X

X

'और', यह शब्द केवल शान्ति-काल के लिए है।

युद्ध तो तीन ही वास्तविकताएँ जानता है,

दुश्मन, बन्दूक और जिवगी।

जो पनाह खोजते हुए

एक पेड़ से दूसरे पेड़ की ओर नहीं भागा है,

जिगने धरती खोदकर अपनी गरदन नहीं छिपायी है,

बमों के धडाको से हिंसती धरती की माँद में

जिसने अपने घुँटने नहीं समेटे हैं,

वह भावमी युद्ध को नहीं जानता है।

X

X

X

लेकिन याद रखो,

जिसे तुम भार गिराते हो,

यह एक दिन अचानक खड़ा हो जाता है

और तुम्हारी छाँटो में छाँटें डालकर

बड़ी ही सजीवगी से पूछता है,

“भाई, मुझे तुम क्यों मारते हो ?

मे तो आदमी हूँ।”

प्रिस्टले के उपदेश, माम की मखोल और हवेंट की कविता से कुट्ट नौजवानों की गर्म नाडियाँ ठंडी नहीं बनायी जा सकती। सम्पत्ता के भीतर जहाँ आग लगी है, वहाँ आग बुझाने वाली मल्लें पहुँच ही नहीं सकती। यह आग न तो प्रिस्टले बुझा सकते हैं, न वह चर्चिल के ओजस्वी वाक्यों से बुझेगी। शायद सारी सम्पत्ता विनाश की लपेट में है। शायद मनुष्य उस राह पर आयेगा ही नहीं, जो विनाश से बचने की राह है। सवाल यह है कि क्या मनुष्य विनाश से बच सकता है ? और यही सवाल हमारे युग की बेचैनी और उसका दर्द है। कर्तव्य की योजनाएँ बनान से फायदा क्या है ? कौन उन योजनाओं को मानेगा ? कुट्ट युवक मानते हैं कि वे वह द्युतुर्भुग हो गये हैं, जो तूफान से बचने के लिए अपनी गरदन बालू के भीतर घुसेड़ देता है। “मगर, आज खोलकर तो कोई बेचकूँ भी चीजी को देख सकता है, लेकिन, द्युतुर्भुग को जो चीजें बालू के भीतर दिखायी देती हैं, उनका गवाह कौन है, वे चीजें और किसको दिखायी देती हैं ?”

जार्ज आरवेल ने आज से तीस वर्ष पहले लिखा था, “आदमी का व्यक्तित्व राजनीति और टैंको से रौंदा जायगा।” कुट्ट कवि अपनी आत्मा पर राजनीति और टैंको का बोझ अनुभव करते हैं। इसीलिए वे दुःखी हैं, नाराज हैं। उनका काम ज्ञान-दान और योजना-निर्माण नहीं है। वे बुद्धि के विरोधी और भावना के तरफदार हैं। “हम तो सिर्फ वे ही बातें बोलते हैं, जिन्हें जनता सोच रही है। मगर हम चाहते हैं कि जनता तड़पे और क्रोध करे, रोमे और जिलाप करे, बातों को एहसासे और व्याकुल हो जाय। हम जनता के भीतर दर्द की अनुभूति जगाना चाहते हैं। सोचने का काम वह बाद में कर लेगी।”

कुट्ट युवकों की चिन्ताधारा एक प्रकार की भयानक मोह-भग की मुद्रा से उत्पन्न हुई है। “सत्य के ज्ञान से जीवन का आनन्द सघन नहीं होता। जीवन जिस मिथ्या माया के कारण सहा है, सत्य उस माया को ही उजाड़ डालता है।”

विलसन ने किसी आचार्य से पूछा था, “निहिलिज्म का अर्थ क्या है ?” आचार्य ने बताया, ‘प्रत्येक वस्तु के मिथ्यापन में विश्वास।’ विलसन आनन्द से उछल पड़ा, क्योंकि उसे अपनी मनोदशा के लिए उपयुक्त नाम मिल गया था। “हाँ, निहिलिज्म किसी वस्तु में विश्वास के अभाव को नहीं कहते हैं। वह प्रत्येक वस्तु के मिथ्यापन में विश्वास का नाम है।” कुट्ट नौजवानों को सम्पत्ता का कार्ड भी मूल्य, कोई भी आचार पसन्द नहीं है। वे सभी मूल्यों और सभी मान्यताओं को गलत समझते हैं।

जीने की विवशता से प्रेरित होकर ये कलाकार सुख और सुविधा की तो खोज करते हैं, किन्तु समाज की परम्पराओं को अपने पास फटकने देना नहीं चाहते। बुद्धि बताती है, अगर उन्हें समाज से घृणा है तो उन पर यह दायित्व भी आता है कि अपनी घृणा के औचित्य का धीरा वे समाज को समझने दें। किन्तु, द्वितीय महायुद्ध के बाद यूरोप और अमरीका में जो विरोधमूलक साहित्य तैयार हुआ है, उसमें विरोध के कारणों का उल्लेख नहीं है। सम्भव यह है कि लेखक समाज का विरोध केवल विरोध के लिए कर रहे हो। वास्तव में, इस विरोध में उनकी अपनी आस्था भी काफी मजबूत नहीं है। दायद, समाज के भीतर वे अपनी स्थिति को डाबांडोल महसूस करते हैं, दायद अपने विरोध के उद्देश्य का उन्हें खुद भी कोई ज्ञान नहीं है। अतएव आत्म-सन्देह को छिपाने के लिए वे और अधिक कटुता, और अधिक कड़वेपन का आश्रय ले रहे हैं। ज्यों ज्यों समाज उनकी कटुवक्तियों की अपेक्षा करता है, इन लेखकों का निहिलिज्म और भी तेज होता जाता है।

लेकिन, निहिलिज्म क्या कोई जीवन-दर्शन हो सकता है? निहिलिज्म विफलता-बोध से उत्पन्न एक ऐसा ध्वसात्मक भाव है, जो हर चीज को गलत मानता है, मगर जो बात सही हो सकती है, उसका पता उसे कहीं नहीं चलता। समाज के स्तर पर वह अराजकता और अव्यवस्था का पर्याय है तथा साहित्य के भीतर वह उस अगुश का धुआँ है, जो मूने मन्दिर में जल रहा है। वह क्रान्ति को केवल क्रान्ति के लिए पूजने की भावना है। यह वीरता और बलिदान को केवल वीरता और बलिदान के लिए जगाने का भाव है। यह वह स्वतन्त्रता है, जो जीवन की सेवा का मार्ग नहीं जानती। यह वह अधिकार है, जो अपने अस्तित्व का प्रमाणित करने के लिए अपराध अथवा आत्महत्या को जायज बताना चाहता है। निहिलिज्म का सहारा वह व्यक्तित्व लेता है, जो यह समझता है कि उसके हाथ और पाँव बँधे हुए हैं तथा बकने के सिवा वह और कुछ करने से लाचार है। किन्तु, जो लोग यह समझते हैं कि मनुष्यता अभी जीवित है, वह जगायी जा सकती है और वह अपना सुधार भी करने में समर्थ है, वे ऐसे नैराश्रयवादी दर्शन के चक्कर में नहीं पड़कर किसी ऐसी विचारधारा से काम लेते हैं, जो निहिलिज्म की अपेक्षा अधिक सुस्पष्ट और ध्येययुक्त हो।

कभी-कभी हमें ऐसा लगता है कि अमरीका के बीट और इग्लण्ड के क्रूड युवकों ने अपने लिए जो शैली तैयार की है, वह कविता में शुद्धना लानेवाले जार्जेलनों का ही एक अप्रत्यक्ष परिणाम है। लेखक बराबर यह चाहता है कि उसके पाठक बोझे नहीं, अधिक से अधिक लोग हो। मगर, जब रेम्बू और मलार्मे के प्रयोगों के कारण कविता के पाठकों की संख्या घटने लगी, तब उन्हीं लोगों ने सोचा था कि जो क्षति सामाजिकता के त्याग से हो रही है, उसे हम शैली के

जादू से पूरा करेंगे। तब से कविगण बराबर शैली के जादू का भरोसा ज्यादा करते रहे हैं और आलोचकों के एक दल को बराबर यह सन्देह रहा है कि यह एक तरह की धाति-पूत्ति का ही प्रयास है।

जब भी कोई सर्वथा मौलिक कृति समाज के सामने पहल-पहल आती है, समाज की चेतना को उससे धक्का सा सगता है और वह कृति सर्वत्र चर्चा की वस्तु बन जाती है। जब इलियट का वेस्ट लैंड पहले-पहल प्रकाशित हुआ था, समाज के मन पर उस कविता से धक्का लगा था। मगर, अब उस कृति से किसी को भी धक्के की अनुभूति नहीं होती। बड़ी से बड़ी मौलिकता भी युग-युगान्तर तक धक्कामार नहीं रह सकती। काल पाकर लोग उसके अभ्यस्त हो जाते हैं और उसका 'शाँक' एक तरह से मर जाता है। पिकासो एक समय बेजोड धक्कामार थे, मगर, अब उनके चित्र धक्के की अनुभूति नहीं देते हैं। कुछ यह बात भी है कि पिछले सौ वर्षों से साहित्य और कला ने जन-रुचि को इतना अधिक धक्के दिये हैं (जैसे नीत्से और बर्नार्ड शा ने) कि जनता अब ऐसी शैली की अभ्यस्त हो गयी है और कडवी से कडवी बातों से भी वह अधिक विचलित नहीं होती। इससे कवियों को निराशा हो रही है। वे चाहते हैं कि लोग घबरायें, विचलित हों, जनता के बीच दलबली मचे और लोग हमारा विरोध करें। लेकिन, जब उनके सामने यकायक नहीं डाली जाती, वे और निराश हो जाते हैं तथा तब उनकी भाषा और भी धक्कामार हो उठती है।

यह प्रवृत्ति केवल यूरोप और अमरीका में ही नहीं बड़ी है, उसके कुछ घोडे आसार रूस और चीन में भी हैं। मगर, रूस और चीन की सरकारें ऐसी बातों को चलने देना नहीं चाहती। तब भी, जब-तब इस प्रवृत्ति के दृष्टान्त उन देशों में भी दिखायी पड़ जाते हैं। असल में, पूँजीवादी और समाजवादी, दोनों ही प्रकार के देशों में एक विचारधारा प्रकट हुई है, जो मर्यादा-भंग और स्थिर मूल्यों के विरोध की भावना को सिद्धान्त का रूप देना चाहती है।

सरकारें समाजवादी हो या पूँजीवादी, वे यह जरूर चाहती हैं कि कविता और साहित्य समाज की उन्नति और विकास में सहायता प्रदान करें। और ऐसा वे चाहें तो नहीं? समाजवादी योजना के आदि आचार्य प्लेटो ने ही तो कहा था कि उनकी कल्पना के समाज में कवियों के लिए कोई स्थान नहीं है। निदान, सरकारें कवियों को स्थान तब देंगी, जब वे अपने को समाज के लिए उपयोगी सिद्ध करें। यही कारण है कि वीट और कुद्ध युवकों की भावना राजनीति के प्रति प्रायः एक ही समान है। यही कारण है कि साम्यवादी देश का कोई कवि यदि राजनीति द्वारा निर्धारित लक्ष्यण रेखा का अतिक्रमण करता है तो उस देश की सरकार तो अप्रसन्न हो जाती है, लेकिन, अमरीका और यूरोप के कलाकार उसे हाथो हाथ उठा लेते हैं। अमरीका के मिंग्सवर्ग, रूस के येव्तेशेकू और इंग्लैंड

के टेडी कवि, इन सबकी विचारधारा आपस में मिलती-जुलती है।

और रूस में केवल येवतेव्स्कू ही नहीं हैं, वहाँ और भी नये कवि हैं, जो रूस के क्रुद्ध युवक समझे जाते हैं। साम्यवाद से उनका कोई विरोध नहीं है लेकिन साहित्य और कला की एकरसता से वे ऊब गये हैं और पख खोलकर कल्पना की अज्ञात दिशा की ओर उड़ना चाहते हैं। सारे ससार में साहित्य के भीतर यह भाव सिर उठा रहा है कि साहित्य को राजनीति से सावधान रहना चाहिए और जहाँ भी साहित्य राजनीति की अधीनता में है, वहाँ उसे इस अधीनता से मुक्त होना चाहिए। कुछ यह प्रेरणा भी है, जो नयी पीढ़ी को राजनीति से विमुख किये जा रही है।

जब से हिरोशिमा पर बम फेंका गया (१९४५ ई०), प्रायः सभी से विश्व-साहित्य में भाव की एक धारा प्रकट हुई है, जो सनसनीखेज है, आक्रामक और प्रचारेच्छुक है। इन सभी लेखकों में एक प्रकार की आध्यात्मिक वैषम्य मिलती है, आत्मा की तड़प मिलती है, ससार को हिलाने का जोश मिलता है। जो लोग वास्तविक हैं, उनकी तड़प की भंगिमा एक तरह की है, जो नास्तिक है, उनकी तड़प कुछ और है। लेकिन समाज के धर्मों की निन्दा, मर्यादा-भंग की प्रवृत्ति और नैतिकता की सिल्ली उठाने का भाव इन सभी लेखकों में समान रूप से मिलता है। बीटो के बीच आपसी मतभेद चाहे जो हों, किन्तु एक बात में वे सब के सब समान हैं यानी समाज को वर्दास्त करने की बात उनमें से कोई नहीं करता, दाहुरों और नगरों में जो मनुष्यों का सुसंगठित समाज चल रहा है, उससे वे ऊबे हुए हैं और इतने ऊबे हुए हैं कि मर जाना उन्हें ज्यादा पसन्द है।

सामान्य सामाजिक जीवन के वे खिलाफ हैं। अच्छा जीवन वह है, जो निरा वैयक्तिक है जो जावारो का है, घुमक्कड़ा का है, अव्यवस्थित और सनकी लोगों का है। अच्छा जीवन सामाजिक नहीं होता, वह हमेशा आन्तरिक होता है, जहाँ आदमी जो भी चाहे, सोच सके, जो भी चाहे बोल सके, जो भी चाहे कर सके। वैयक्तिकता को पहले के कवियों ने किसी ऊँचे ध्येय की सिद्धि के लिए स्वीकार किया था। किन्तु, अब उसका उपयोग गन्दी और हेय बातों के लिए किया जाने लगा है।

किन्तु, बीटो में कभी-कभी ऐसी बानें भी मिलती हैं, जिनसे अनुमान होता है कि, हो न हो, उनका रोग घातक स्नायुघात का रोग है और, अप्रत्यक्ष रूप से, वे किसी न किसी तरह की आध्यात्मिक शान्ति की तलाश में हैं। इसी प्रकार, इंग्लैंड के क्रुद्ध युवकों की यह अनुभूति बहुत भली लगती है कि हम अभागे लोग हैं। पूर्वजों ने हमारी सारी समस्याएँ हल कर दीं। उन्होंने ऐसा कोई ध्येय क्यों नहीं छोड़ा, जिनके लिए हम सघर्ष करते ?

उपर्युक्त ही बात यह है कि भारत के क्रुद्ध भोजवान उनसे अभागे नहीं हैं। उनके पूर्वजों ने दक्षिणता, अनेकता और अनायास इतना भयानक अंतराधिकार छोड़ा है कि वह अभी पीढ़ियों तक भी हल नहीं होगा।

मनीषी और समाज

बुद्धिजीवी, इण्टेलिक्चुअल अथवा मनीषी के बारे में हमारी जो धारणा आज, उसकी कुछ थोड़ी भूलक मनुस्मृति में भी मिलती है। मनीषी उस समय केवल ब्राह्मण जाति में होते थे, अतएव, पूरे ब्राह्मण जाति की कल्पना मनु ने धर्म, समाज और संस्कृति के प्रहरी के रूप में की थी। ब्राह्मण समाज के विवेक (कासेस) के प्रतिनिधि होते थे। औरों की तो बात ही क्या, यदि स्वयं राजा भी कुमार्ग पर चले, तो उसे टोकना ब्राह्मणों का धर्म था। स्पष्ट ही, इस कठोर धर्म का पालन वही कर सकता है, जो सभी प्रकार की लोभ की भावनाओं से मुक्त हो। मेधनता को ब्राह्मण का सर्वस्व बताकर शास्त्रों ने उसके धन-लोभ को समाप्त कर दिया यानी उसे इस योग्य बना दिया कि राजा उसे धन से न हों खरीद सके। किन्तु, राजा जिसे धन से नहीं खरीद सकता, उसे सम्मान देकर खरीद सकता है। अतएव, सम्मान की भी मनुस्मृति ब्राह्मण के लिए अग्राह्य बताती है।

सम्मानाद् ब्राह्मणो नित्यं उद्विजेत विद्यादिव,

अमृतस्यैव चाकांक्षेत् अयमानस्य सर्वदा।

सम्मान से ब्राह्मण उसी प्रकार भागे, जैसे मनुष्य जहर से भागता है और अपमान की कामना वह उसी प्रकार करे, जैसे लोग अमृत की कामना करते हैं।

अचितः पूजितो विप्रः दुग्धगौरिव सोवति।

अर्थात् अचित-पूजित विप्र दुही दुई गौ के समान सूख जाता है।

असम्मानात्तपोवृद्धिः सम्मानात् तपःक्षयः।

असम्मान पाने से तपस्या में वृद्धि होती है, सम्मान पाने से तप का वितनाश होता है।

सात्विक क्रोध को संस्कृत में मन्यु कहते हैं। क्रोध की निन्दा तो शास्त्रों में सर्वत्र है, किन्तु, मन्यु निन्द्य भाव नहीं है। मन्यु वह घोष है, जो क्रौञ्च-वध को देखकर आदि कवि के हृदय में उत्पन्न हुआ था। यह वह उग्र भाव है, जो शोषण, अन्याय, पापण्ड और कायरता को देखकर प्रत्येक मनीषी के मन में उत्पन्न होता है। ब्राह्मण मनुष्यहीन होते थे और मनुष्यहीन ब्राह्मण का क्रोध अमानक समझा जाता था। धर्मशास्त्रों ने बार-बार समाज को सावधान किया है कि वह ब्राह्मण को दृष्ट होने का अवसर न दे।

क्रुद्धो ब्राह्मणो हन्ति राष्ट्रम् ।

क्रुपित ब्राह्मण राष्ट्र का विनाश कर डालता है ।

मन्युप्रहरणाः विप्रा न विप्राः शस्त्रयोधिनः

निहन्युर्मन्युना विप्राः वज्रपाणिरिधामुरान् ।

ब्राह्मण शस्त्र उठाकर युद्ध नहीं करता, उसका हथियार उसका क्रोध है । सात्विक क्रोध के द्वारा ब्राह्मण वैसा ही विनाश करता है, जैसा विनाश असुरों का इन्द्र करते हैं ।

आज की भाषा में इसका अर्थ यह है कि मनीषी तलवार से नहीं, कलम से लड़ते हैं और समाज में ऐसा भूकप ला सकते हैं, जैसा भूकप सेनाएँ भी नहीं ला सकतीं ।

सात्विक क्रोध मनीषी की जान है । जिसमें यह क्रोध नहीं होता, उस मनीषी की वाणी विफल हो जाती है । नवीन युग की सभी क्रान्तियाँ पहले मनीषियों के दिमाग में सुलगी थी, पीछे उनकी लपेट में जनता भी आ गयी । स्थापित समाज के विरुद्ध अगर मनीषियों के मन में असंतोष नहीं है, तो वह समाज नहीं टूटेगा । लेकिन, मनीषी अगर उसके विरुद्ध हैं, तो उस समाज को आज नहीं तो कल बदलना पड़ेगा । मनीषी वह सरल, निश्चल यन्त्र है, जिसके भीतर जनता की छाती धड़कती है सन्मत्ता और सस्कृति के हृदय के स्पन्दन सुनायी देते हैं और जन-जन के मन की पीड़ाएँ बोलती हैं । मनीषी स्वयं में एक देश है, एक जनता है, एक पूरी सन्मत्ता का प्रतीक है । जब वह बिगड़ता है, तब समझना चाहिए कि सारी जनता बिगड़ने को तैयार है । जब वह बदलता है, तब संकेत लेना चाहिए कि सारी जनता बदलना चाहती है । क्रान्ति के समय जो तलवार चलती है, वह पहले चितकों के दिमाग में गड़ी जाती है । जनता जब भूडोल मचाती है, तब उसका मूल कवियों और लेखकों के असंतोष में होता है । फासीसी क्रान्ति के समय किसी कवि ने अपनी व्याख्या का वर्णन करते हुए कहा था

धक्के खाकर मैं गिरा, नाक मेरी मिट्टी में समा गयी ।

यह घोर किसी का नहीं, जुर्म खुसो का बालतेयर का है ।

ब्राह्मणों के लिए जो भिक्षा की वृत्ति विहित बतायी गयी थी, उसका भी उद्देश्य यही था कि ब्राह्मण किन्हीं दो-एक व्यक्तियों के सामने श्रुतज्ञता से न दब जाय । वह सारी जनता का प्रवक्ता बनकर रहे और जो भी व्यक्ति धर्म का उल्लंघन करे, उसके खिलाफ भिन्दा की बात वह निर्भीक होकर बोल सके । भिक्षा के पेशे की जो प्रतिष्ठा भारतवर्ष में थी, वह किसी और देश में नहीं थी और इस पेशे की घोड़ी-बहुत इज्जत आज भी इसी देश में है । भारतीय सस्कृति के भीतर कहीं एक मान्यता छिपी रही है कि भिक्षा पर जीने वाले ब्राह्मण की प्रतिष्ठा नहीं घटती, उससे इससे उसकी नैतिक स्वतन्त्रता अक्षुण्ण बनी रहती है । चूँकि ब्राह्मण

नैतिकता का प्रहरी है, अतएव, सारे समाज का कर्तव्य है कि वह उसका आदर-पूर्वक रक्षण और पालन करे तथा उसे अपने प्रति कुतर्ज बनाने की आशा नहीं रखे।

आरभ में ब्राह्मणों ने समाज की आलोचना का कार्य निर्भीकता से अवश्य किया होगा और इसके लिए उन्होंने कष्ट भी सहे होंगे। अन्यथा, शास्त्रों में उतना ऊँचा स्थान उन्हें नहीं दिया गया होता। लेकिन, धीरे-धीरे वे स्थापित धर्म और समाज के प्रहरी नहीं रहे, उसके रक्षक बन गये और जो अधिकार उन्हें समाज की आलोचना करने को दिया गया था, उसका उपयोग वे उन क्रान्तियों को दबाने के लिए करने लगे, जो स्थापित धर्म और समाज के खिलाफ पड़ती थी। अर्थात् वे आलोचक न रहकर 'जाफिसियस' बन गये और समाज की आलोचना का क्षेत्र उन मनीषियों से भर गया, जो महावीर अथवा गौतम बुद्ध के अनुयायी थे।

इस दृष्टि से देखने पर संस्कृत के कवि मनुषुहीन दिखायी देते हैं। उनके भीतर समाज की आलोचना करने की प्रवृत्ति नहीं है, वश और जाति की महिमा का विरोध करने का भाव नहीं है। वे केवल कलाकार हैं। वे शब्दों के भवत और अभिव्यक्ति के आचार्य हैं, किन्तु, समाज की अवस्था पर स्वतन्त्र चिंतन करने का उनमें साहस नहीं है।

बुद्ध के समय से भारत में मनीषियों की दो परम्पराएँ हम देखते हैं। एक परम्परा उनकी है, जो स्थापित धर्म और समाज को पूर्ण और असंशोधनीय समझते हैं। उनके भीतर शान्ति और सतोष के भाव प्रधान मिलते हैं। उन्हें दुःख है भी तो केवल इस बात का कि ऐसे अच्छे धर्म और समाज के भी आलोचक उत्पन्न हो रहे हैं। और दूसरी परम्परा उन कवियों और दार्शनिकों की है, जो वर्णाश्रम-धर्म को दूषित समझते हैं, वैदिक और पौराणिक मत को अपूर्ण मानते हैं तथा जाति और वश की महिमा के विरुद्ध जिनके भीतर विद्रोह के ज्वलत भाव हैं। पहली धारा के शास्त्रकार मनु और पराशर, दार्शनिक शंकराचार्य तथा कवि वाल्मीकि, कालिदास, कंबन, पोतना, तुलसी और सूर हैं। तथा दूसरी धारा के दार्शनिक बुद्ध, नागार्जुन और यमुवधु तथा कवि तिस्वल्लुवर, सरहपा, नहपा, कबीर, नानक, दादू दयाल, वेमना और रवीन्द्रनाथ हैं।

अहाँ तक राजनीति और साहित्य के द्वन्द्व का प्रश्न है, यह बात प्राचीन कवियों को भी मालूम थी कि राजा का मुँह जोहने से साहित्यकार की स्वतन्त्रता मारी जाती है।

नरपतिहितकर्त्ता द्वेषतां याति लोके,
जनपदहितकारी द्विष्यते पाषिवेन,
इति महति विरोधे त्यज्यमाने समाने
नृपतिजनपदानां दुर्लभः कार्यकर्त्ता।

राजा का हित करने वाले व्यक्ति से जनता को द्वेष होता है। और जनता का हित चाहने वालों से राजा द्वेष करने लगता है। ये दोनों विरोधी बातें हैं और दोनों ही त्यागने के योग्य हैं। ऐसी अवस्था में वे कार्यकर्त्ता दुर्लभ हैं, जो राजा और प्रजा, दोनों को प्रसन्न रख सकें।

किन्तु, संस्कृत कवियों में ऐसे कवि नहीं मिलते, जो राजा को ललकारें अथवा प्रजा से ही कहे कि ये बातें गलत हैं और हम इन्हें चलने नहीं देंगे।

किन्तु, मुस्लिम-काल के हिंदी कवियों में यह भाव जब-तब मिलता है कि कवि को राजा की परवाह नहीं करनी चाहिए। तुलसीदास के मन में एक बार शायद यह विचार आया था कि कवि होने के साथ अमर में मनसबदार भी हुआ होता, तो कैसा होता। लेकिन, इस विचार के उठते ही उन्हें अपने-आप पर हँसी आ गयी और उन्होंने कहा :

हम चाकर रघुवीर के, पड़ी लिख्यो दरबार, ✓
तुलसी श्रम का होहिगे नर के मनसबदार ?

राजा की प्रशस्ति लिखने का उस समय जो रिवाज था, शायद उसी की ओर लक्ष्य करके तुलसीदास ने कहा है :

प्राकृत मनुज करत गुनगाना
सिर धुनि गिरा सानु पछिताना।

लेकिन, राजा होने पर भी नायक यदि जनता की इच्छाओं का प्रतीक हो, तो उसकी स्तुति करने में कविगण दोष नहीं मानते थे। सभी प्रकार की स्तुतियाँ लिखने वाले कवियों से अपने को भेष्ट बताते हुए भूषण ने बड़े ही गौरव के साथ कहा है :

ब्रह्म के आनन ते निकसे ते
अत्यंत पुनीत तिहूँ पुर बानी।
राम मुधिठर के बरने
बलभोकहु व्यास के श्रंग समानी।
भूषण यों कलि के कविराजन
राजन के गुन गाय नेसानी।
पुन्य-चरित्र सिवा सरज
सर न्हाय पवित्र भई पुनि बानी।

कुमनदास को सीकरी से शायद बुलावा आया था, किन्तु, उस बुलावे का उन्होंने यह कहते हुए तिरस्कार कर दिया कि :

संत को सिकरी सों का काम ?
भावत जात पनहियाँ टूटी, विसरि गये हरि नाम।
जाको मुख देखे दुख उपजत, बाको करिवे परी सत्ताम।

लेकिन, इस दृष्टि से सबसे विलक्षण कविता श्रीधर कवि की है। श्रीधर अकबर के समकालीन थे। अकबर के दरबार में केवल फारसी के ही शायर नहीं जाते थे, वहाँ संस्कृत और हिन्दी के कवियों का भी खूब जमाव था। इसमें श्रीधर की कवियों के स्वाभिमान का ह्रास दिखायी पड़ा और उन्होंने बड़े ही शोध के साथ लिख दिया

“ध्रुव के सुततान भये फुहियान-से, बांधत पाग अटव्वर की।

नर की नरकी कविता जु करं, तेहि काटिये जीन सुलव्वर की।

इक श्रीधर घास हैं श्रीधर की, नहिं घास ग्रहै कोउ वव्वर की।

जिन्हें कोउ न घास ग्रहै जग में, सो करी मिति घास अटव्वर की।

नर की स्तुति में जो नारकीय कविता लिखता है, उस लफड़े कवि की जीन काट लो। श्रीधर को न तो दोर-वव्वर का भय है, न वह अकबर के दादा याबर की परवाह करता है।

मध्यकाल के कवियों को मनीषी-धर्म के असली मर्म का पता नहीं था। उसका स्पष्टीकरण अभी हाल की घटना है, जब कवि को अपने व्यक्तित्व की महिमा का ज्ञान हुआ है। किन्तु, मनीषी तो स्वभाव से ही मनीषी होते हैं। मध्यकाल में भी ऐसे कवि हुए थे, जो मोन मानवता की ओर से बोलते थे, जो समाज को सावधान करना चाहते थे। कबीर की सामाजिक चेतना के बारे में हम समको बहुत अच्छी जानकारी है। किन्तु, स्वयं गुरु नानक इसके अपवाद नहीं थे। बाबर के खिलाफ उनकी एक सूचित मिलती है, जिसमें उन्होंने कहा है, “खुरासान को तो भगवान ने बचा दिया, लेकिन आफत हिन्दुस्तान में भेज दी। कर्त्ता अपने ऊपर दोष नहीं लेता। इसीलिए उसने मोगलों को यम बनाकर भारत पर चढ़ा दिया।”

खुरासान खसमाना किया,

हिन्दुस्तान डराया।

भापे दोस न बई करता,

जम कर मोगल चढ़ाया।

भारत के मनीषी ब्राह्मण थे और ब्राह्मणों की जीविका भिक्षा-वृत्ति थी। सब जानते थे कि ब्राह्मण भिक्षु होते हैं, किन्तु, किसी भी ब्राह्मण को यह कहने में सकोच नहीं होता था कि मैं ब्राह्मण हूँ। किन्तु, यूरोप में लेखक अपने को लेखक कहने में शरमाते थे। कलम से जीविका कमाने की बात वहाँ लज्जा की बात समझी जाती थी। अतएव, लेखक अपने को लेखक न बताकर भद्र मनुष्य बताना ही ठीक समझते थे। अगरेजी के नाटककार काशीव जब बहुत प्रसिद्ध हो गये, एक बार उन्होंने पेरिस की यात्रा की। पेरिस में काशीव को आया जान वालतेयर उनसे मिलने आये और उन्होंने काशीव से कहा कि, “लेखक के रूप में आपने जो कीर्ति अर्जित की है, वही मुझे आपके पास खींच लायी है।” काशीव ने उत्तर दिया,

“मगर मैं तो लेखक नहीं, भद्र मनुष्य हूँ।” वालतेयर तुरन्त यह कहकर वहाँ से उठ गये कि, “मैं उम काग़ोव से मिलने नहीं आया था, जो निरा भद्र मनुष्य है।”

भारत में लेखक-वृत्ति की कभी निन्दा रही हो, ऐसा दिखायी नहीं देता। कवियों और विद्वानों को प्रथम प्रायः राजदरबारों में मिलता था। चीन में तो और भी विलक्षणता की बात थी। वहाँ के राजे नौकरी केवल विद्वानों को ही देते थे और उनमें भी प्राथमिकता अवसर उन्हें मिलती थी, जो कनफुसियस के अनुयायी होते थे। एक यह कारण भी हुआ कि चीन में कनफुसियस ने लाओत्सू को दबा दिया। राज्य के पास ऐसी शक्ति होती है कि चाहे तो वह विरोधी विचारधारा को उभरने से रोक दे।

किन्तु, भारत में कवियों और विद्वानों को राज्याश्रय उनसे नौकरी करवाने को नहीं दिया जाता था। कभी-कभी कवि और विद्वान् सेनापति और मन्त्री भी बना दिये जाते थे, लेकिन यह अपवाद की बात थी। साधारणतया काव्य-रचना को छोड़कर कवियों पर और कोई दायित्व नहीं डाला जाता था। राजे हिरन पालते थे, मुग्धे और पहलवान पालते थे। इसी तरह, कवि और विद्वान् का पालन करना भी वे अपना कर्त्तव्य समझते थे। यह एक प्रकार के भावनात्मक सन्तोष का काम था, क्योंकि जो राजा बहुत अच्छे कवि का आश्रयदाता होता था, वह कम से कम, इस एक बात को लेकर अन्य राजाओं से अपने को थोड़ा समझ सकता था।

यह रुला के प्रति ठीक कला-जैसे वर्ताव का दृष्टान्त है। शुद्धतावादी कवियों ने इधर कहना शुरू किया है कि जो लोग कविता के उपयोग की बात पूछते हैं, वे यह क्यों नहीं पूछते कि फूलों का क्या उपयोग है, मैदान की शोभा किस काम में आती है और शहरों में पार्क बनाने के फायदे क्या हैं। यदि कवियों को आश्रय देने वाले राजाओं से यह सवाल पूछा गया होता, तो आज के नये कवियों के उत्तर उन राजाओं को भी समीचीन मालूम हुए होते। और यह तो है ही कि दरबारों में पसने वाले कवियों का ध्यान समाज पर नहीं था। वे न तो काल पर सोचते थे, न अपने देश और समाज पर। विषय उनके गिने-बुने होते थे, मगर, कारीगरी और पच्ची-कारी के काम वे खूब करते थे। साहित्य में जब भी रंगीली का सौन्दर्य प्रधान होता है, जीवन गीण बन जाता है। और जो भी कविजीवन को प्रभावित करना चाहता है, वह रंगीली के पीछे अपना दिमाग कम खपाता है। बिहारोलाल और कबीर इस बात के पक्के प्रमाण हैं।

मध्यकालीन युग के अन्त तक कवियों का व्यक्तित्व प्रायः सर्वत्र ही सोया हुआ था, यद्यपि उनकी कला और पाण्डित्य नोद में नहीं थे। राज्याश्रय स्वीकार करने से कवि-प्रतिभा का ह्रास हो सकता है, इस भय की अनुभूति उची मुन्त व्यक्तित्व की अनुभूति थी। जरा और गहराई में झँकने पर हमें यह भी दिाया देता है कि इस खनरे की जड़ इस विश्वास में गड़ी है कि कवि का समय

बड़ा धर्म अपने विचारों के प्रति निश्चल रहना है, अपनी आत्मा के प्रति ईमानदार रहना है। यदि इस ईमानदारी के पालन में ही सकट हो तो फिर कविता करने से लाभ क्या है? कबीर-जैसे कवियों ने यह भी देख लिया था कि छतरे केवल राजभवन से ही नहीं आते, वे प्रजा की ओर से भी आते हैं। निरापद मार्ग यह है कि कवि सौन्दर्य की बात करे, अभिव्यक्ति का चमत्कार दिखाये और समाज की किसी भी समस्या की ओर जगृति-निर्देश न करे। क्योंकि कवि अगर स्थापित मान्यताओं के खिलाफ जायेगा तो राजा और प्रजा, दोनों उसके दुश्मन बन जायेंगे। राजा रुठ जाय तो कवि प्रजा को लेकर रह सकता है, प्रजा रुठ जाय तो वह राजा के साथ सुख से अघम जीवन बिता सकता है, विन्तु, जिस कवि से राजा और प्रजा, दोनों रुठ जाते हैं, उसकी परोक्षा उसी की होती है।

किन्तु, कवियों का जो व्यक्तित्व मध्य काल तक सोया हुआ था, वह नान्ति के समय फ्रांस में जगा। विचारों और भावनाओं में समाज को बदलने की, राज-सत्ता को उखाड़ फेंकने की और मनुष्यों के भीतर नया विश्वास पैदा करने की जो शक्ति है, उससे मध्यकालीन कवि, प्रायः, अपरिचित रहे थे। फ्रांसीसी नान्ति के समय उन्हें यह ज्ञात हुआ कि वे केवल रूप-रचनाकार नहीं हैं, उनका व्यक्तित्व अनूठा है, वे समाज को बदल सकते हैं, इतिहासकी धारा को मोड़ सकते हैं। और समाज को बदलने का काम उन्होंने उस प्रकार के व्यावहारिक चिन्तन से नहीं किया, जिसका सहारा हम तात्कालिक घेयों की प्राप्ति के लिए लेते हैं। व्यावहारिक मनुष्य वे थे ही नहीं, न राजनीति से उनका सीधा सम्बन्ध था। उस दिनों फ्रांसीसी सरकार के हजारों बड़े अधिकारियों में से एक भी अधिकारी मनीषी नहीं था। इसका अर्थ यह है कि फ्रांस के मनीषी न तो राज्य के प्रति वृत्त थे, न उन्हें राज्य की अपार शक्ति का ज्ञान था। इसी से वे निरंकुश होकर सोच सके और जब नान्ति का समय आया, उन्हें यह आश्चर्य नहीं हुई कि राजा नान्ति का दमन भी कर सकता है।

अंगरेजी के इन्टेलिक्चुअल शब्द में आज जो अर्थ दिखायी देते हैं, वे मुख्यतः फ्रांसीसी मनीषियों की देन हैं। रूसी भाषा के शब्द इन्टेलिजेंसिया का अर्थ 'मुक्त व्यवसाय' होता है। फ्रांस के मनीषी ठीक मुक्त धन्धों के लोग थे। वे नोकरी में नहीं थे, व्यापार नहीं करते थे, न वे कृषक अथवा मजदूर थे। उनका काम सिर्फ चिन्तन करना, अपने सहचरियों के साथ चर्चा करना और फिर लेखन का कार्य था। और चिन्तन उनका सोद्देश्य नहीं था। तात्कालिक समस्याओं के समाधान के लिए अपने चिन्तन की दिशा को ऊपर या उतर ले जाने की बात वे नहीं सोचते थे। बुद्धि उनके चिन्तन का निष्कलुष यन्त्र थी और चिन्तन की लड़ी जहाँ तक चलना चाहती, वहाँ तक उसे वे स्वतन्त्र होकर चलने देते थे, परिणाम उसका चाहे जो भी निकल जाय। इस प्रकार के शुद्ध चिन्तन से समाज की उत्पत्ति,

मनुष्यों के अधिकार, राज्यसत्ता की प्रकृति आदि सैकड़ों मौलिक विषयों के बारे में फ्रांस में जो ज्ञान उत्पन्न हुआ वही अन्तिम की प्रेरणा बन गया। कहते हैं, फ्रांस में अन्तिम इस कारण हुई कि उससे पूर्व अमरीका में अन्तिम हो चुकी थी। किन्तु, कहने की असली बात यह होनी चाहिए कि खुद अमरीकी अन्तिम फ्रांस के मनीषियों के चिन्तन से उत्पन्न हुई थी।

अन्तिम के पूर्व, राजनीति के मौलिक प्रश्नों को लेकर फ्रांस में इतना गम्भीर विचार-मथन हुआ कि इस सम्बन्ध में तरह तरह के सिद्धान्त जनता के समक्ष आ गये। इस विचार-मथन का परिणाम सक्रामक सिद्ध हुआ और उससे जनता का दिमाग खोलने लगा। कहते हैं, उन दिनों फ्रांस की ओरतें और किसान भी इस 'साहित्यिक राजनीति' के प्रवाह में आ गये थे और विचारों की चर्चा में रस उन्हें भी आने लगा था। लेखकों ने प्रजा को विचारमूचक राजनीति में दीक्षित कर दिया और, गरचे, शासन का सूत्र राजनीतिज्ञों के हाथ में था, किन्तु, समाज के असली नेता लेखक और विचारक बन गये।

तब से फ्रांस में लेखकों की यह मर्यादा प्रायः अक्षुण्ण रही है। फ्रांस का शासन चाहे जिसके भी हाथ में हो, वहाँ की जनता अपना असली नेता लेखकों और विचारकों को मानती है। जर्मनी में सबसे अधिक सम्मान प्रोफेसर्स का है और अमरीका में विशेषज्ञों का। किन्तु, फ्रांसीसी जनता लेखकों और विचारकों को पूजती है, क्योंकि दो शताब्दियों से उसने देख लिया है कि लेखक और विचारक अपनी बुद्धि और विश्वास के अनुसार काम करते हैं, वे निरन्तर शुद्ध चिन्तन करते हैं, हमेशा न्याय का पक्ष लेते हैं और किसी भी लोभ के बदले अन्याय और असत्य का वे समर्थन नहीं करते। फ्रांस में जीवन की चरम उपसन्धि राजनैतिक सफलता नहीं, साहित्य की कृति मानी जाती है। वहाँ के राजपुरुषों, राजदूतों और जनरलों की भी आन्तरिक कामना यह रहती है कि वे कोई साहित्य की कृति लिख सकें, जिससे उन्हें मनीषियों के बीच स्थान मिल सके।

यहाँ तक साहित्य की आत्मा स्वस्थ थी और कविताओं, उपन्यासों एवं विचारों के समाजोपयोगी समझे जाने से लेखक और कवि का अपमान नहीं होता था। लेखक तब भी प्रचारक नहीं था। उसका व्यक्तित्व कर्म से कुछ दूर था। जीवन को छूने वाले विषयों पर भी चिन्तन वह दूर में ही करता था, क्योंकि विषयों की गहराई में जाने का मार्ग सीधे सम्पर्क का मार्ग नहीं है, निकट का मार्ग नहीं है, वह हमेशा दूर का ही मार्ग होता है। मनीषी के व्यक्तित्व का यह रूप हमें रोमांटिक युग के कवियों और लेखकों में उजागर दिखायी देता है।

लेकिन, रोमांटिक युग में ही एक ऐसी विचारधारा फूट निकली, जो शैली को विषय से अधिक ध्येष्ठ बतलाना चाहती थी। यही यूरोप में सोदयंबोध के आन्दोलन का आरम्भ था। पहले-पहल जैली ने यह बात कही थी कि कविता की असली परछा

कुरूप दिखायी देने लगा। सम्भव है, उस समय तक आकर पहले की शैली की सारी सभावनाएँ समाप्त हो गयी थी और अब दुहराहट और नीरसता को अंगीकार किये बिना उस शैली का प्रयोग नहीं किया जा सकता था। अथवा यह भी संभव है कि वास्तविकता की आराधना में कवियों को अपनी ताजगी अब खत्म होती दिखायी पड़ रही थी। निदान, उन्होंने अपने मन को भुलाने के लिए एक खूबसूरत मोहिनी का आविष्कार कर लिया, व्यावहारिक मनुष्य से वे अपने को श्रेष्ठ और जन-जीवन को अपने से हेय समझने लगे, कविता की ओर से उन्होंने पूर्ण स्वतन्त्रता की घोषणा कर दी और उनकी कला का ध्येय विम्ब की योजना, प्रतीकों का विधान और प्रत्येक वस्तु के भीतर छिपे अकथ और अरूप का सधान हो गया।

यह अच्छा हुआ या बुरा, इस पर निश्चित राय देना आसान काम नहीं है। इस प्रश्न के मूल में और भी कई प्रश्न हैं, जिनके बारे में कोई भी बात निश्चितता के साथ नहीं कही जा सकती। पहला प्रश्न यह है कि कविता अगर अपने को और भी कवित्वपूर्ण बनाना चाहती है, तो क्या यह उद्देश्य उसे इस चिंता के कारण छोड़ देना चाहिए कि अधिक कवित्वपूर्ण हो जाने पर वह समाज के लिए उपयोगी नहीं रहेगी? दूसरा प्रश्न यह है कि क्या यह उचित है कि कविता और जनता का मिलन केवल कवि-सम्मेलनों में ही चलता रहे, उस सामान्य धरातल पर ही चलता रहे, जहाँ तक जनता पहुँच सकती है और जहाँ तक कवि नीचे आ सकता है? यदि यह बात सच है कि कवियों में यह शक्ति आ गयी है कि वे और भी ऊँची उड़ानें भर सकें, तो क्या उनसे हम यह कहना चाहते हैं कि अपनी उड़ानों को तुम तब तक रोके रहो, जब तक जनता भी तुम्हारे साथ उड़ने के योग्य न हो जाय?

असल में, यह प्रश्न उन सभी प्रश्नों के साथ संपुक्त है, जो सम्यता की मूलभूत समस्याएँ हैं। जब तक सभी राष्ट्र अन्तर्राष्ट्रीयता का वरण नहीं करते, तब तक एक, दो या दस राष्ट्रों को राष्ट्रीयता का त्याग करना चाहिए या नहीं? जब तक सभी राष्ट्र निःशस्त्रीकरण के लिए तैयार नहीं होते, तब तक एक, दो या दस राष्ट्रों को निःशस्त्रीकरण करना चाहिए या नहीं? विज्ञान का विकास क्या तब तक के लिए रोक दिया जाय, जब तक मनुष्य का नैतिक विकास इतना उच्च न हो जाय कि वैज्ञानिक शक्ति का उपयोग वह अपने विनाश के लिए न करे? जब तक सारी दुनिया सम्य नहीं हो जाती, दो एक देशों के अत्यंत सम्य होने से उन पर खतरे बढ़ते हैं। तो क्या सम्यता की प्रगति तब तक के लिए रोक दी जाय, जब तक सभी देश एक समान सम्य नहीं हो जाते हैं?

यों भी सम्यता जब अत्यंत सम्य हो उठती है, वह नपुंसक हो जाती है और जब-जब सम्यता नपुंसक या बीमार हुई है, साहित्य शैली में जीने को लाचार हुआ है। साहित्य सीधे प्रचार का साधन नहीं है, यह बात प्राचीन युग के लोगो

उसमें प्रतिपादित विषय को दृष्टिगत रखकर नहीं, बल्कि, उसकी लय, ध्वनि और शैली को लेकर की जानी चाहिए। यह ध्यान देने की बात है कि लय, ध्वनि और शैली की महिमा का ज्ञान शैली से पूर्व के भी पाठकों को था, लेकिन, इन चीजों को पहले के रसज्ञ कविता का संपूर्ण सार नहीं मानते थे। रोमांटिक युग में कविता के प्रति समाज में जो चाव और आदर का भाव पैदा हुआ था, उसका कारण कुछ और था। किन्तु, अब जनरुचि को यथेष्ट नहीं मानकर कवि एक विशेष प्रकार के पाठकों की माँग करने लगा। इसके भीतर यह भाव प्रच्छन्न था कि विशिष्ट रुचि के पाठक कविता में सामाजिक उत्तेजना की झलक नहीं खोजते, न नैतिक प्रेरणा की तलाश करते हैं। जैसे शिष्ट रुचि के पाठक चित्रों में रंग नहीं देखते, विषय नहीं खोजते, केवल रेखाओं के आकार देखते हैं, उसी प्रकार कविता के शिष्ट पाठक वे हैं, जो काव्य की शैली का आनन्द लेते हैं। मही से कवि और मनीषी का अ्यवित्त्व अपने चितक-रूप से हटकर कलाकार-रूप की ओर खिसकने लगा। यहीं से साहित्य में वैयक्तिकता का उभार आरम्भ हुआ, जो आगे चलकर अत्यंत जटिल रूप धारण करने वाला था।

तब भी, यह ठीक है कि कवि के भीतर वैयक्तिकता का पुट हमेशा से रहा है। "मैं अद्वितीय हूँ, मेरी रचना अद्वितीय है, वह दूसरों के मनोरंजन के लिए नहीं, मेरे अपने आनन्द के लिए है," इस अनुभूति का थोड़ा-बहुत आभास पहले के कवियों में भी दिखायी पड़ा था। भवभूति का आदर उनके जीवन-काल में भी था, किन्तु, वह उन्हें यथेष्ट नहीं लगा था। अपनी कीर्ति के लिए वे अजन्मा समानधर्माओं का अधिक भरोसा करते थे।

उत्पत्स्यते च मम कोऽपि समानधर्मा,

कालोह्ययनिरवधि विपुला च पृथ्वी।

यह और कुछ नहीं, कवि की वैयक्तिक चेतना का ही संक्षिप्त विस्फोट था। और तुलसीदासजी ओ लोक-मर्यादा के कवि थे, समाज को प्रभावित करने वाले कवि थे, उनका भी आन्तरिक विश्वास यही था कि कवि दूसरों के लिए नहीं, केवल अपने अन्तःमुख के लिए लिखता है।

शैली ने जो कुछ कहा था उसका आशय शायद इतना ही था कि कवियों की प्रशंसा केवल इसीलिए नहीं की जानी चाहिए कि वे समाज के 'विधायक' हैं, बल्कि, इसलिए भी कि लय, ध्वनि और भाषा का उनका प्रयोग विलक्षण होता है। किन्तु, शैली के कोई पच्चीस साल बाद अमरीकी कवि एडगर एलन पो ने 'कला के लिए कला' वाले सिद्धान्त की घोषणा कर दी और पेरिस के मनीषियों (बोदलेयर, रेम्बू, मलार्मे आदि) ने उस सिद्धान्त के अनुसार कविताएँ रचकर साहित्य को एक भिन्न दिशा की ओर मोड़ दिया। जिस रास्ते से साहित्य ने समाज पर अपना प्रभाव डाला था, वह रास्ता उसे अनगढ़, स्थूल और

कुरूप दिखायी देने लगा। सम्भव है, उस समय तक आकर पहले की शैली की सारी संभावनाएँ समाप्त हो गयी थी और अब दुहराहट और नीरसता को जमीकार किये बिना उस शैली का प्रयोग नहीं किया जा सकता था। अथवा यह भी संभव है कि वास्तविकता की आराधना में कवियों को अपनी ताजगी अब खत्म होती दिखायी पड़ रही थी। निदान, उन्होंने अपने मन को मुलाने के लिए एक खूबसूरत मोहिनी का आविष्कार कर लिया, व्यावहारिक मनुष्य से वे अपने को थोड़ा और अलग-जीवन को अपने से हेय समझने लगे, कविता की ओर से उन्होंने पूर्ण स्वतन्त्रता की घोषणा कर दी और उनकी कला का ध्येय विम्व की योजना, प्रतीको का विधान और प्रत्येक वस्तु के भीतर छिपे अकथ और अरूप का सघान हो गया।

यह अच्छा हुआ या बुरा, इस पर निश्चित राय देना आसान काम नहीं है। इस प्रश्न के मूल में और भी कई प्रश्न हैं, जिनके बारे में कोई भी बात निश्चितता के साथ नहीं कही जा सकती। पहला प्रश्न यह है कि कविता अगर अपने को और भी कवित्वपूर्ण बनाना चाहती है, तो क्या यह उद्देश्य उसे इस चिन्ता के कारण छोड़ देना चाहिए कि अधिक कवित्वपूर्ण हो जाने पर वह समाज के लिए उपयोगी नहीं रहेगी? दूसरा प्रश्न यह है कि क्या यह उचित है कि कविता और जनता का मिलन केवल कवि-सम्मेलनों में ही चलता रहे, उस सामान्य धरातल पर ही चलता रहे, जहाँ तक जनता पहुँच सकती है और जहाँ तक कवि नीचे आ सकता है? यदि यह बात सच है कि कवियों ने यह शक्ति आ गयी है कि वे और भी ऊँची उड़ानें भर सकें, तो क्या उनसे हम यह कहना चाहते हैं कि अपनी उड़ानों को तुम तब तक रोके रहो, जब तक जनता भी तुम्हारे साथ उठने के योग्य न हो जाय?

असल में, यह प्रश्न उन सभी प्रश्नों के साथ संपुनित है, जो सभ्यता की मूलभूत समस्याएँ हैं। जब तक सभी राष्ट्र अन्तर्राष्ट्रीयता का वरण नहीं करते, तब तक एक, दो या दस राष्ट्रों को राष्ट्रीयता का त्याग करना चाहिए या नहीं? जब तक सभी राष्ट्र निःशस्त्रीकरण के लिए तैयार नहीं होते, तब तक एक, दो या दस राष्ट्रों को निःशस्त्रीकरण करना चाहिए या नहीं? विज्ञान का विकास क्या तब तक के लिए रोक दिया जाय, जब तक मनुष्य का नैतिक विकास इतना उच्च न हो जाय कि वैज्ञानिक शक्ति का उपयोग वह अपने विनाश के लिए न करे? जब तक सारी दुनिया सभ्य नहीं हो जाती, दो-एक देशों के अत्यंत सभ्य होने से उन पर खतरे पड़ते हैं। तो क्या सभ्यता की प्रगति तब तक के लिए रोक दी जाय, जब तक सभी देश एक समान सभ्य नहीं हो जाते हैं?

ये भी सभ्यता जब अत्यंत सभ्य हो उठती है, वह नपुंसक हो जाती है और जब-जब सभ्यता नपुंसक या बीमार हुई है, साहित्य शैली में जीने को लाचार हुआ है। साहित्य सीधे प्रचार का साधन नहीं है, यह बात प्राचीन युग के लोगो

को भी मालूम थी। किन्तु, १९वीं सदी के कवियों ने चाहा कि माहित्य, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष, किसी भी भाँति का ज्ञानदान का नाम न करे, वह विषय को कच्चा माल समझे, जिससे कला अपनी प्रतिमा तैयार करती है। इतने के सिवा, साहित्य में विषय का ओर कोई महत्त्व नहीं है।

इस मान्यता के आते ही प्रश्न यह खड़ा हुआ कि तब कवि का जनमत से क्या सम्बन्ध हो सकता है। अंगरेज कवि रासेटी जनमत की परवाह नहीं करता था। उसने एक मान्यता चलायी थी कि जनता के साथ बलाकार का सम्बन्ध जितना ही अधिक होता है, उतनी ही उसकी सौन्दर्य-भावना दुर्बल होती जाती है। इससे भी आगे बढ़कर आस्कर वाइल्ड ने यह सिद्धान्त निकाला कि सौन्दर्य के भीतर खुद ही एक ऊँची नैतिकता का निवास है। कला और सौन्दर्य के नाम पर जो कुछ भी किया जाता है, वह अपने आप में पवित्र है। बलाकार कभी भी पाप नहीं करता।

उयो-ज्यों कला विषय से भागने लगी, ल्यो-ल्यो वह कर्म से भी दूर होने लगी। (आस्कर वाइल्ड की ही एक मूर्खित चेतना है, "मनुष्य जन्म कर्म करता है, वह कठपुतली होता है; जब वह निर्णय करता है, वह कवि बन जाता है।" यानी हिमालय पर चढ़ने का काम चाहे जो भी कर ले, मगर, हिमालय का वर्णन कोई महान् कलाकार ही कर सकता है।) पहले के चिंतकों और बलाकारों को कर्म और ज्ञान के बीच कोई खास विरोध दिखायी नहीं पड़ा था। लेकिन अब जब वे अपनी रचना और अपने व्यवित्तत्व की अद्वितीयता पर विचार करने लगे, उन्हें लगा, वे एक खास ढंग के आदमी हैं और जो लोग नाना कर्मों में लगे हुए हैं, उनसे वे भिन्न हैं। फ्राउडबेयर ने मजाक में कहा था कि साहित्यिक वह है, जिसे इस बात पर भी आश्चर्य होता है कि वह वैसे ही कपड़े क्यों पहनता है, जैसे कपड़े और लोग पहनते हैं।

दोस्तोवास्की की कल्पना यह है कि व्यावहारिक मनुष्य व्यावहारिक इसलिए होता है कि उसमें चिंतन की शक्ति नहीं होती, उसकी चेतना अविकसित और जिज्ञासा कुठित होती है। वह आहत होने पर प्रतिशोध लेता है। किन्तु, सच्चे मनोपी प्रतिशोध नहीं ले पाते, क्योंकि आहत या अपमानित होने पर भी वे सोचने लगते हैं कि प्रतिशोध की सायंकता कंसे सिद्ध हो सकती है। वे पहले एक कारण तक पहुँचते हैं, फिर उसके पीछे उन्हें कोई और कारण दिखायी देता है और उनके भी पीछे कोई और। इस प्रकार, विचारों के ताने बाने में वे इस तरह फँस जाते हैं कि उनसे कोई भी काम पार नहीं लगता। दोस्तोवास्की का पात्र कहता है, "मैं अपने को बुद्धिमान केवल इसलिए समझता हूँ कि सारे जीवन में मैं न तो कोई काम शुरू कर पाया हूँ, न मैं न कोई काम खत्म किया है।" दोस्तोवास्की का मत यह भी है कि पूर्ण रूप से जाग्रत होना का शुभ परिणाम अकर्मण्य है।

कर यह सोचते बैठे रहने का भाव है कि क्या करना ठीक और क्या करना गलत होगा। और व्यावहारिक मनुष्य व्यावहारिक इसलिए होता है कि उसकी चेतना लड़खड़ी होती है, वह बेवकूफ होता है, क्योंकि आदमी यदि बेवकूफ नहीं हो, तो ऐसी स्थिति में वह पढ़ें-च कैसे सकता है, जब उसे कोई शक अथवा संदेह नहीं रहे, और वह पूरे निश्चित मन से किसी कार्य में लग जाय ?”

चिंतन की विश्रुता में पड़ा हुआ आदमी ऐसा हो सकता है, यही सोचकर शेक्सपियर ने हैमलेट की रचना की होगी। जायुक्तिक युग में गेटे ने 'फोस्ट' लिखा, जो 'हैमलेट' से मिलता-जुलता चरित्र है। हैमलेट और फोस्ट साहित्य के पान थे, मनुष्य के एक खास रूप के प्रतीक थे। किन्तु, वे नवयुग के मनीषियों को इतने अच्छे लगे कि उन्होंने हैमलेट और फोस्ट की अपने भीतर अवतारणा कर ली, उन्हें वे खुद जीने लगे। इस प्रकार सोलहवीं सदी में शेक्सपियर ने जिस मनुष्य का सपना देखा था, वह बीसवीं सदी के मनीषियों में साकार हो गया। कहना सत्य है कि केवल कला ही जीवन का अनुकरण नहीं करती, कभी-कभी जीवन भी कला का अनुकरण करता है। प्रेम वैसे मनुष्य में पहले भी था, किन्तु, साहित्य ने उसका इतना प्रचार किया कि प्रेम की प्रवृत्ति काफी शक्तिशालिनी और विशाल हो गयी। हैमलेट भी मनुष्य के भीतर कहीं रहा होगा। किन्तु, साहित्य के भीतर हैमलेटीय चिंतन के विकास से अनेक मनीषी हैमलेट और फोस्ट बन गये।

जैसे-जैसे कला की स्वाधीनता बढ़ी है, वैसे ही वैसे, कलाकारों का व्यवहार समाज के प्रति अधिक दायित्वहीन होता गया है। संभव है, स्वाभाविक परिस्थिति में कलाकार खुद यह सोचने को बाध्य होते कि जनता को बलाकार चाहे जितने भी धक्के दें लें, मगर, उसके बिना कलाकारों का काम नहीं चल सकता। रोटी, अन्न, जनता देती है, मान्यता प्रोफेसर नहीं देते, जनता देती है, यश जनता देती है, जो कला और कलाकार, दोनों का आधार है। किन्तु, रूसी क्रान्ति ने गुलतावादी कलाकारों को चौका दिया और वे जनता के करीब आने की बजाय, अपनी जगह पर जोर भी दूढ़ता के साथ अड़ गये।

साहित्य की जिन परंपरागत मान्यताओं को धरासा भी बनाकर गुलतावादियों ने अपनी गजदती मीनार खड़ी की थी, रूसी क्रान्ति ने उन्हीं मीनार पर जापात किया। गुलतावादियों ने घोषणा की थी कि हमारी जास्या केवल हमारे शब्दों को अपित है। गोर्की ने एतान किया, "नहीं, कलाकार का दायित्व युग के प्रति होता है, समाज के प्रति होता है, कलाकारों का आलोचकों के प्रति दायी होने का कोई अर्थ नहीं है।"

गुलतावादियों ने समाज की उन्नति की परम्परा खत्म कर दी। गोर्की यह कह कर उन पर टूट पड़े कि यह जबरजस्ती की बात है कि समाज के प्रति साहित्य का भाव अन्य मनीषी मनीषियों की उन्नति साहित्यिक में उठूँ कम है। साहित्यिक व्यक्ति-

वादी हैं और औरों की अपेक्षा बहुत अधिक व्यक्तिवादी हैं। इजीनियर व्यक्तिवादी हो तो क्षम्य है, क्योंकि इजीनियरी के सिवा किसी और चीज की उम्मीद उससे नहीं की जा सकती। किन्तु, साहित्यकार व्यक्तिवादी कैसे हो सकता है? उसे तो कविता, इतिहास, दर्शन, इजीनियरी और डाक्टरी से लेकर किसान और मजदूर, सबके बारे में जानकारी हासिल करनी है, सबके हृदय का स्पर्श करना है।

सन् १९३४ के आस-पास जब रूस से प्रगतिशील विचारों की यह धारा जोर से उठी थी, लगता था, वह शुद्धतावादी आन्दोलन को समाप्त कर देगी। जनता शुद्धतावादी घटाटोप में बड़े ही खबर में थी। अतएव, प्रगतिशील आन्दोलन की घोषणाओं से उसे बड़ा सतोष मिला था। किन्तु, शीघ्र ही, रूस से खबरें आने लगीं कि वहाँ साहित्य की स्वतन्त्रता का हरण किया जा रहा है, लेखकों से कहा जा रहा है कि तुम्हें लिखना हो तो राज्य की विचारधारा के अधीन लिखो अन्यथा तुम्हारे लिखने की कोई कद्र न होने दी जायगी। "पार्टी का कोई सदस्य यदि पार्टी की नीति से असहमत है, पार्टी के दृष्टिबोध को अस्वीकार करता है और विचारों के मामले में पार्टी के सामने झुकने में असमर्थ है, तो उसे खुद ही पार्टी का टिकट लौटा देना चाहिए अथवा पार्टी को चाहिए कि उसे अपने संगठन से निकाल दे।"

यह शुद्धतावादी विचारधारा को बहुत बड़ी चुनौती थी। शुद्धतावादियों ने उपयोगिता को ढकेलकर साहित्य से बाहर कर दिया था। साम्यवादियों ने उसे फिर साहित्य का मूल आधार मान लिया। "हम अध्यात्म नहीं, भौतिकता के सेवक हैं, हम राष्ट्र के सेवक हैं, राजनैतिक दल के सेवक हैं। हम तलवार नहीं, कलम से ससार की सेवा करते हैं। हम भौतिकता की आध्यात्मिक खोज हैं।" कहने वाले ने यह बात इस उम्मीद में कही थी कि विरोधी हमारी जन-भावना के सामने निरुत्तर रह जायेंगे। लेकिन शुद्धतावादी कलाकार कठोर चिन्तन के बाद अपने सिद्धान्त पर पहुँचे थे। वे हिलने वाले नहीं थे। उन्होंने ऐसी घोषणाओं पर बड़ी ही कटु प्रतिक्रिया व्यक्त की। "हाँ, किताबें वे ही अच्छी हैं, जो दलगत ध्येय का प्रचार करती हैं, राष्ट्र के गौरव को बढ़ाती हैं, यानी सत्य वह है, जो उपयोगी है और जो चीज जितनी उपयोगी है, वह उतनी ही खूबसूरत भी है।" अगर गीतिये जीवित रहे होते, तो वे अवश्य ही इतनी बात और जोड़ देते कि चूँकि शोचालय घर का सबसे उपयोगी भाग है, इसलिए, सबसे सुन्दर भी उसी को कहना चाहिए।

जहाँ तक राजनीति का प्रश्न है, फ्रांस में मनीषियों की राजनीति साहित्य के एतल की राजनीति रही थी, विचार और विश्लेषण की राजनीति रही थी। राजनीति वह है, जो सिपाहिया और राज नेताओं को लेकर चलती है। राजनीति वह है, जो दिन-दिन की राजनीति नहीं है, मगर जिससे व्याव-राजनीति की रीछनी मिलती है, उसे अपनी गलतियों का ज्ञान होता है,

जिससे जनता सही और गलत का निर्णय करने की योग्यता प्राप्त करती है। साहित्यिकों की राजनीति यही वैचारिक राजनीति थी। किन्तु, साम्यवाद ने जब साहित्य के प्रति कड़ा रुख अपनाया और फासिस्त नेता भी उसी विचारधारा का अनुसरण करने लगे, तब ससार भर के मनोपिया में इस विषय को लेकर चिंता आरम्भ हो गयी कि साहित्यिकों को राजनीति में जाना चाहिए या नहीं।

साहित्य जितना ही शुद्ध, जितना ही तटस्थ जितना ही अप्रत्यक्ष होता है, उतनी ही उसकी शक्ति और उज्ज्वलता में वृद्धि होती है। किन्तु, राजनीति के लिए तटस्थ और अप्रत्यक्ष रहना दुष्कर कार्य है। वह शक्ति के आधार पर खड़ी होती है और शक्ति केवल पुण्य से ही अर्जित नहीं की जाती, वह गन्दगी से भी प्राप्त होती है। सामान्यतः, गन्दे काम किये बिना कोई भी व्यक्ति राजनीति की गद्दी पर न तो पहुँच सकता है, न वहाँ कायम रह सकता है। गांधीजी ने राजनीति को पवित्र रूप अवश्य देना चाहा था, किन्तु अगर वह प्रधान मंत्री हुए होते, तभी यह बात परखी जा सकती थी कि पुण्य के उल से आदमी गद्दी पर टिक सकता है या नहीं। प्रत्येक राजनीतिज्ञ सभा-मंच में मकियावेली की निन्दा करता है, किन्तु, जभी वह अपने दपतर की कुर्सी पर जाता है, वह मकियावेली का छोटा या बड़ा शिष्य बन जाता है।

राजनीति का शरीर कर्म का और मन विशुद्ध चिन्तक का हो, यह कल्पना बहुत दिनों से चली आ रही है, लेकिन, वह अब तक कहीं भी साकार नहीं हो सकी। प्लूटो का यह स्वप्न कि राजा दाननिक और सन्त हो अथवा सन्ता और दाननिकों को ही मानव समाज पर राज्य करना चाहिए, अब तक स्वप्न ही रहा है। जब तक राजनीति का सिंहासन दूर था, गांधीजी के अनुयायी उनके पीछे आँख मूँदकर चलते थे। किन्तु जब सत्ता का आसन पहुँचने के भीतर आ गया, गांधीजी के बड़े बड़े अनुयायी उनसे कतराने लगे थे।

धाय और पुण्य की राजनीति उन्हें अनुकूल नहीं पड़ती, जो किसी देश पर राज करना चाहते हैं। जब से प्रजातन्त्र का विस्तार हुआ, ससार में कुछ साहित्यकार राजनीति में जाने से अपने को रोक नहीं सके। लेकिन, बाजार में वह प्रायः खाली हाथ लौटते हैं। राजनीति के स्वाधिवा ने उनका इतना विनोद नहीं किया कि वे मन्त्री बनाए जा सकें अथवा उनका हाथ में कोई बड़ा राजनैतिक अधिकार सौंपा जा सके।

इस मामले में मध्यकाल में भारत में कविया का जा सम्मान था, वह यूरोप में नहीं था। थोमस ने मिसटन से अपना पत्राचार का पैरार करवाया था, लेकिन उन्हें उसने कोई राजनैतिक अधिकार नहीं दिया था। आज भी इस प्रयोग में सबसे बड़े अग्रवाद प्राप्त व साहसिक मन्त्री जो मानरो और भारत के राष्ट्रपति डॉक्टर रामकृष्ण ही हैं। किन्तु, इसका कारण यह है कि मानरो कास के हैं,

जहाँ का नैतिक नेतृत्व राजनीतिज्ञों नहीं, साहित्यिकों के पास है, और राधाकृष्णन भारत के हैं, जो देश अभी अभी स्वाधीन हुआ है और उसके पास जो कुछ भी मुन्दर और थोड़ा है, उसे ऊपर उछाल कर वह ससार में सुयश पाना चाहता है।

साम्यवादी आन्दोलन के भीतर क्रान्ति का जो जोश था, शोषण और विषमता को समाप्त करने के लिए जो उत्साह था, ससार को साम्यावस्था और युद्धहीनता में प्रतिष्ठित करने की जो कल्पना थी, उसका प्रभाव इंग्लैण्ड और फ्रांस के लेखकों पर भी पड़ा। फ्रांस में मनीषियों के बीच इस विचारधारा के लिए जो पक्षपात बढ़ा, उसका परिणाम यह है कि आज भी उस देश में मनीषी शब्द से किसी प्रकार की वाममार्गिता की गव, आप से आप, निकल आती है। इसी प्रकार, इंग्लैण्ड में इलियट और एनरा पोण्ड की पीठ पर ओडेन, स्पेंडर और लेवी की जो पीढ़ी आयी, वह अपने को समाजवादी कहती थी। उन दिनों यह स्पष्ट दिखायी देता था कि शुद्धतावादी हारेंगे और प्रगतिवादी जीत जायेंगे। साम्यवादी आन्दोलन के प्रचार से प्रजातन्त्री देशों में जो चबराहट फैली, उसका कुछ अनुमान जार्ज आरवेल के लेखों से आज भी किया जा सकता है।

यह वह समय था, जब रूस में स्टालिन, जर्मनी में हिटलर और इटली में मुसोलिनी का राज्य था। यद्यपि रूस की विचारधारा इटली और जर्मनी की विचारधारा से भिन्न थी तथा एक ओर स्टालिन और दूसरी ओर हिटलर और मुसोलिनी परस्पर दो विरोधी उद्देश्यों को लेकर चल रहे थे, किंतु, साहित्य वास्तो को खतरे दोनों शिबिरो से दिखायी दिये। इस स्थिति से विचलित होकर जार्ज आरवेल ने लिखा कि साहित्य पर राजनीति की चढ़ाई शुरू हो गयी है। हम जिस युग में जी रहे हैं, वह राजनीति का युग है और जो बातें आज हमारे कानों में सब से ज्यादा पड़ती हैं, वे युद्ध की बातें हैं, फासिस्टवाद की बातें हैं, व्यक्ति के दलन और वैयक्तिकता के ह्रास की बातें हैं, अणुबम और जन-विनाश की बातें हैं। क्या अब भी साहित्य जीवन से विमुख रहेगा ? जब पूरी नाव डूब रही हो, तब क्या उस पर चढ़े हुए मुसाफिरो को इस खतरे के सिवा किसी और बात की चर्चा सोभा देती है ?

आरवेल का उद्देश्य यह था कि फासिस्टवादी प्रवृत्तियों के अवरोध के लिए जनता के मन में दुर्भेद्य प्राचीर खड़ा किया जाना चाहिए। और यह कार्य नूँक केवल साहित्यकार कर सकते हैं इसलिए, साहित्यकारों से उन्होंने कहा कि अपनी गद्दती मीनार से उतरकर आप इस विपत्ति का सामना करें।

राजनीति में साहित्यिक जाय या नहीं, इस विषय में आरवेल का मत यह था कि राजनीति का त्याग आज जीवन के त्याग का पर्याय बन गया है, अतएव, राजनीति के त्याग की बात नहीं चल सकती। किन्तु, राजनीति में जाकर भी साहित्यिक को साहित्यिक ही रहना चाहिए। मनीषी अगर शुद्ध चिन्तन का मार्ग

छोड़ देगे, तो इससे मनुष्यता की अपरिमित हानि हो सकती है। पार्टी में शामिल होने के बाद भी उन्हें शुद्ध चिन्तन का मार्ग नहीं छोड़ना चाहिए, पार्टी के हिताहित का विचार करके अपने चिन्तन की दिशा को नहीं बदलना चाहिए। साहित्यिको का सम्मान उनके युक्त चिन्तन के कारण है, उनकी ईमानदारी और निष्पक्षता के कारण है। राजनीति उनका नागरिक धर्म है, उनका अपना धर्म साहित्य है और उनकी सत्पूर्ण भविष्य साहित्य को ही अर्पित होनी चाहिए। अगर पार्टी उन्हें इतनी आजादी देने को तैयार है, तो वे पार्टी में जा सकते हैं। किन्तु, जहाँ इस स्वतन्त्रता में अँध आती दिखायी दे, वही साहित्यिको को पार्टी से अपना सम्बन्ध दोष कर लेना चाहिए। नागरिक धर्म के पालन के लिए साहित्यकार को अपने मनीषी-धर्म से नहीं डिगना है। पार्टी के अनेक काम वह कर सकता है, किन्तु, पार्टी के लिए साहित्य सृजन का काम साहित्यकार के लिए सर्वथा निषिद्ध है। जबर्दस्ती प्रगतिशील बनने की अपेक्षा यह कही अधिक गौरव की बात है कि साहित्यकार अगतिशील रहे और ऐसा साहित्य तैयार करे, जो सचमुच साहित्यिक गुणों से युक्त हो। आज जो हालत चल रही है, उसमें तो यही दिखायी देता है कि जिस लेखक पर प्रतिक्रियागामी होने का थोड़ा भी सन्देह न हो, उसके सच्चे मनीषी होने पर कुछ सन्देह किया जाना चाहिए।

कविता और समाज के बीच क्या सम्बन्ध है, इस विषय की लम्बी चर्चा, देवकूफी की बातें किये बिना, पूरी नहीं होती। प्रत्येक साहित्यकार जानता है कि उसके साहित्य का समाज के साथ, कही न कही, कोई अटूट सम्बन्ध है और जिस मात्रा में इस सम्बन्ध के निभाने की सही कला उसे मालूम है, उसी मात्रा में वह अच्छा साहित्यकार है। प्रचारवादियों को चुप करने के लिए सार्न ने यह कहा है कि प्रचार अगर उद्देश्य हो गया, तो कला कला नहीं रहेगी। सरकार यदि संगीत को प्रचार का मध्यम बनाना चाहेगी, तो संगीत शब्दों पर अवलम्बित हो जायगा तथा तान और आलाप की शक्ति उसकी मारी जायगी। अब प्रश्न यह है कि संगीत अपने निराकार गुणों का विकास करके अधिक कलापूर्ण होने की चेष्टा करे अथवा वह सरकारों की प्रचारेच्छा को सन्तुष्ट करने के लिए शब्दों में फँसे और अर्थ का बाहन बन जाय ? जो लोग साहित्य को प्रचार का माध्यम बनाना चाहते हैं, वे भी साहित्य से साहित्यिक गुणा का अपहरण करके उसे कोरा ज्ञान, कोरी राजनीति बना देंगे।

सार्न की इस दलील से मन में घबराहट तो होती है, किन्तु, उससे इस प्रश्न का समाधान नहीं होता कि तब उन विपत्तियों के साथ क्या सलूक किया जाय, जो इस पीढ़ी के सामने मँडरा रही हैं। क्या जो लोग चिन्तन और कला का काम करते हैं, उन पर समाज की कोई जिम्मेदारी नहीं है ? क्या राजनीति को इस बात की पूरी छूट दे दी जाय कि वह जो चाहे, करे, साहित्य उसकी भूमि में दखल नहीं

देगा ? तो फिर साहित्यकार नाराज क्यों होते हैं ? जनता से वे क्या कहना चाहते हैं ? वे कौसी सरकार और कौसा समाज चाहते हैं ? क्या साहित्यकारों के रुठने से पबराकर राजनीतिज्ञ उस समाज की रचना कर देंगे, जो मनीषियों को भी पसन्द होगा ? और जो विपत्तियाँ ससार पर मँडरा रही हैं, वे क्या किसानों, धनियों, अफसरों और कमकरो के लिए ही हैं, चिन्तकों पर उनसे कोई खतरा नहीं आता है ? कमकर कभी भी अपना काम पा जायेंगे। किसान हर हालत में खेती, धनियाँ हर हालत में व्यापार और अफसर हर हालत में नौकरी करेगा। लेकिन अवांछनीय सामाजिक व्यवस्था के अधीन मनीषी क्या करने वाले हैं ? अगर खतरा किसी पर है, तो उस आदमी पर, जो अपनी बौद्धिक शक्ति को अपना सारा असबाब समझता है।

सच्चे अर्थों में सभी बुद्धिजीवी मनीषी नहीं होते। विशेषज्ञों को मनीषी की कोटि में गिनने का रिवाज नहीं है। डाक्टर, इंजीनियर और वकील, ये मनीषी नहीं, बुद्धिजीवी हैं, विशेषज्ञ हैं। जब पदार्थों को मोड़ने का काम, उनके बाहरी रूप के बदलने का काम विशेषज्ञ करते हैं। मनीषी वह है, जो मनुष्य की चेतना को परिवर्तित करता है, उसके दिमाग में खलबली मचाता है। जो डाक्टर, वकील या इंजीनियर, अपने पेशे के अतिरिक्त, यह काम भी करते हैं, वे मनीषी जरूर हैं, लेकिन इस कारण नहीं कि वे अपने पेशे में होशियार हैं, बल्कि, इसलिए कि वे मनुष्य के ज्ञान और भावना में हिलकोर मचाते हैं।

मनीषी वह है, जो विचारों के सघर्ष में है, अपने ऊपर सामाजिक जीवन का आघात ले रहा है और, बदले में, समाज को आघात दे रहा है, जो भूत, भविष्य और वर्तमान को तोलता है, सूँघ कर सारे इतिहास की खुशबू लेता है, लोक और परलोक जिसकी कल्पना में चक्कर काटते हैं तथा धर्म और नैतिकता जिसके बिचन के कड़ाह में खोलते हैं। मनीषी मानवता का पुरोहित है। वह मनुष्य के आध्यात्मिक, वैचारिक और नैतिक उत्तराधिकारों का भूल्याकन करता है और उनकी रक्षा, सुधार और विकास की भी जिम्मेवारी उसी की है। वह अग्रतटस्थ हो गया, तो मानवता की सारी आध्यात्मिक सेना ही लड़ना छोड़कर तटस्थ हो जायगी।

पिछले युगों के मनीषी अधिक सीमाशाली थे। उस समय के अत्याचार भी सीमित और स्थूल थे, जिनसे दर्शकों को रोना चाहे जितना भी आता रहा हो, उनके भीतर पबराहट नहीं जगती थी, आश्चर्य उत्पन्न नहीं होती थी, न अपने ऊपर उन्हें कोई खतरा आता दिखायी देता था। लेकिन अत्याचार अब मूढ़म हो गये हैं और विज्ञान के बल से अब उनके तरीकों में भी तरक्की हो गयी है। यह समय तटस्थ रहने का नहीं है, गवाह बनकर जीने का नहीं है। अब गवाह की स्थिति भी सुविधा की स्थिति नहीं रही। अलबेयर कामू के अनुसार "यह वह समय है, जब जज, मुजरिम और गवाह आपस में अपनी जगहों की बदला-बदली करने

लगे है।"

मानवता का भाग्य केवल राजनीतिवालों के हाथ में नहीं छोड़ा जाना चाहिए। जो लोग कारखानों में नये मनुष्य ढाल कर समाज पर अपनी अधवा अपने दल की पकड़ को अटल बनाने के उद्योग में हैं, उन्हें चुनौती भेजना मनीषियों का धर्म है। अगर ये सारे काम मनीषियों को अपने गौरव के प्रतिकूल दिखायी देते हों, तो समझना चाहिए कि उनके अस्तित्व की समाप्ति समीप है। सोलहवीं सदी के पूर्व तक मनीषियों का अस्तित्व नहीं था, क्योंकि तब तक प्रचलित स्थिति का विरोध करने की बात उन्हें नहीं सूझी थी। अब अगर कला के नाम पर वे तटस्थ रहना चाहते हैं, तो इसका अर्थ यह है कि प्रचलित स्थिति को वे वर्दाश्त करने को तैयार हैं। यही उनकी मृत्यु की पूर्व सूचना है क्योंकि जिस मनीषी में मृत्यु नहीं है, विरोध की प्रवृत्ति नहीं है, उसका अस्तित्व भी कायम नहीं रहेगा।

मनुष्य की सृष्टि जीवन्त तभी रह सकती है, जब उसका साहित्य ठहरा हुआ नहीं, प्रगतिशील हो; तटस्थ या रुठा हुआ नहीं, बल्कि सघर्षशील हो। और मनीषी की सघर्षशीलता व्याख्यानों में अभिव्यक्त नहीं होती, उसके माध्यम कल्पना और विचार हैं। जब भी लोग यह कहते हैं कि मनीषियों ने हमें छोड़ा दिया है, तब उस आक्रोश का मास्य इतना ही होता है कि कल्पना ने वास्तविकता की सही रिपोर्ट नहीं लिखी है, जनता के हृदय में आलोड़न मचाने का काम अधूरा रहा है और कला घरती से दूर तथा वायवीय लोक के बहुत समीप रही है।

पचत्तवीं में से एक तत्त्व वायु भी है, लेकिन, हवा से कोई बन्दूक बनायी जाय तो उससे गोखिया नहीं छूटेगी। विषय समाज के जितने समीप से आता है, वह उतनी ही सुस्पष्ट और साकार शैली को अनिवार्य बना देता है। विषय जितना ही वायवीय होता है, उसकी शैली भी उतनी ही अरूप हो जाती है। जो लोग समाज की ओर बहुत ज्यादा झुके हुए हैं, उन्हें बार-बार अपने आप से यह सवाल करते रहना चाहिए कि मैं उत्तेजना के कारण कविता लिख रहा हूँ अथवा कविता लिखने के लिए नयी उत्तेजना की खोज में हूँ। और जो लोग व्योमपथी हैं, उन्हें अपने आप से यह पूछना चाहिए कि बच्चे का जामा उसके जन्म के बाद तैयार किया जाना चाहिए या जामा तैयार करके अजन्मा शिशु की प्रतीक्षा करना ठीक है।

जो लोग कवि की आस्था और उसके विश्वास का प्रश्न उठाते हैं, वे भी एक ऐसे विषय की विचिकित्सा कर रहे हैं, जिसका आधुनिक काव्य से अथवा किसी भी काव्य से सीधा सम्बन्ध नहीं है। आस्था और दृष्टिवोध कवि में उसी प्रकार व्याप्त रहते हैं, जैसे फूलों के भीतर उनकी सुगन्ध समायी रहती है। लेकिन, रचना के समय आस्था को लेकर कोई भी कवि माथापच्ची नहीं करता। अभी वह यह सोचने लगेगा कि मैं अपनी आस्था के अनुसार लिख रहा हूँ या नहीं, तभी वह

साहित्येतर चिन्ता में पड़ जायेगा, धर्म बचाने की फिक्र में कवित्व को कमजोर करने की दुविधा से ग्रस्त हो जायेगा। रचना के समय कवि का सारा ध्यान अभिव्यक्ति की सचाई और इस चिन्ता पर केन्द्रित रहना चाहिए कि जो कुछ मैंने अनुभव किया है, रचना में वही चीज आ रही है अथवा मैं सुयश के लोभ अथवा अपकीर्ति के भय से कुछ और लिख रहा हूँ तथा जो मैं लिख रहा हूँ, उसमें मेरी अभिव्यक्ति सक्षिप्त और तीखी है या नहीं। लेकिन, रचना के क्रम में लेखक को आस्था का वह रूप अवश्य दिख जाता है, जिसमें वह विश्वास करता है।

इसी प्रकार, व्यष्टि और समष्टि का विवाद भी व्यर्थ है, क्योंकि साहित्य बराबर उसी ज्ञान और अनुभूति के आधार पर लिखा जाता है, जिसका प्रचलन समस्त समाज में हो चुका है। विशेषज्ञों का ज्ञान साहित्य का विषय नहीं हो सकता, वह अभी विशेषज्ञों का ही विषय रहेगा। साहित्य की भूमि में एक जहाँ तक पहुँचता है, सबके लिए वहाँ तक जाना शक्य है और जहाँ तक पहुँचते हैं, वहाँ तक प्रत्येक व्यक्ति जा सकता है। तब भी, जो साहित्य सबके लिए दुर्बोध हो जाय, उसके बारे में यही कहा जा सकता है कि

षण्णुरेव हि तज्जाड्यं श्रोता यत्र न बुध्यते ।

(सार्त्र ने यह प्रश्न भी उठाया है कि कला कौन ठीक है। वह, जो स्वाधीन और अमूर्त है? अथवा वह, जो साकार और गुलाम है? कला का प्रधान श्रोता कौन है? वह जनता, जो प्रशिक्षित और अवुद्ध है अथवा वह एक व्यक्ति, जो शिक्षित किन्तु, बुर्जुआ है? यह समस्या सनातन है अथवा वह इतिहास के क्षण-विशेष की उपज है, इस पर सार्त्र ने कोई राय नहीं दी है। किन्तु, जो भी लोग साहित्य को सुन्दर और शक्तिशाली रूप में जीवित देखना चाहते हैं, वे यही मानना चाहेंगे कि यह अतिवादिनी द्विधा इतिहास के एक क्षण की उपज है और उसके गुजर जाने पर साहित्य मुक्त भी होगा और आज की अपेक्षा अधिक साकार भी। साहित्य की मुक्ति और उसकी साकारता के बीच शाश्वत विरोध नहीं है, यह बात मन ही मन प्रत्येक कवि जानता है।

कला में व्यक्तित्व और चरित्र

कला की रोमाण्टिक धारणा यह थी कि वह व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति है। किन्तु, जब रोमांसवाद का विरोध शुरू हुआ, इलियट ने यह स्थापना रखी कि कला व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नहीं, उससे पराधीन की क्रिया है। व्यक्तित्व क्या है, इसकी व्याख्या इलियट ने नहीं दी है। उन्होंने केवल यह कहा है कि कलाकार के पास व्यक्तित्व नहीं होता। उसके हाथ में केवल माध्यम होता है, जिस पर वह काम करता है। माध्यम का अर्थ कवि के प्रसंग में शब्द, भाषा, छन्द आदि होंगे और चित्रकार के प्रसंग में उसे रंग और चित्रपट समझना चाहिए। इसका अर्थ यह हुआ कि कविता और चित्र के पीछे कलाकार के व्यक्तित्व की महिमा नहीं होती, प्रेरणा, पसन्द-नापसन्द अथवा दृष्टिबोध नहीं होता। कविता केवल हुनर है और जो भी व्यक्ति तेजस्वी तथा अध्यवसायी है, वह मजे में कविता और चित्र बना सकता है।

अपनी सूक्ति की यह व्याख्या इलियट को ग्राह्य होती या नहीं, हम नहीं जानते। किन्तु, उन्होंने जो कुछ कहा है, उसका यही अर्थ हमारे सामने आता है। कवि अवतारी होता है, कवि पैगम्बर होता है, उसकी प्रेरणा आसमान से आती है, यह एक अतिवाद था। दूसरा अतिवाद यह है कि कवि अवतारी या पैगम्बर कुछ भी नहीं होता, न उसकी प्रेरणा आसमान से आती है। कविता साधना या अभ्यास की चीज है। अतएव, जो भी व्यक्तित्व चाहे, अभ्यास करके कवि बन जा सकता है। अर्थात्

अभ्यासी का अभि-सीकर हो काव्य है,
कोई कवि बन जाय, सहज संभाव्य है।

संभव है, शुद्धतावादियों के बीच ऐसे लोग भी हों, जो कविता के भीतर कवि के व्यक्तित्व की महिमा को स्वीकार करते हों, किन्तु, व्यवहारतः वे भी अभ्यास उसी नियम का करते हैं, जिसका निर्धारण इलियट ने किया है। क्योंकि कविता अगर व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति मानी जाय, तो फिर यह भी मानना पड़ेगा कि काव्य केवल शैली से नहीं बनता, उसमें वे उपकरण भी अभिव्यक्ति पाते हैं, जिनसे कवि के व्यक्तित्व का निर्माण हुआ है। और वे उपकरण भावनाएँ हो सकती हैं, विचार हो सकते हैं, किसी चीज का अच्छा या बुरा लगना

हो सकता है, सम्मति, धारणा और दृष्टिवोध हो सकता है। लेकिन सम्मति, धारणा और दृष्टिवोध कविता में आ गये, तो फिर कविता शुद्ध कैसे कही जायगी? हमारा अनुमान है कि यही कुछ सोचकर इन्डियट ने कवि के व्यक्तित्व का वर्जन करके सारा जोर अभ्यास पर दिया है।

इलियट-जैसे मनीषियों की ऐसी उक्तियों का ही यह प्रभाव है कि अब जिसे भी थोड़ा अवकाश है अथवा जो भी व्यक्ति जीवन पर आदर्शवाद के दो-चार छोटे बाल सेने को अच्छा काम समझता है, वह कविता की ओर पाँव बढ़ा देता है। देखते-देखते कविता की भूमि इतने अधिक साधकों से भर गयी है कि अब यह भी पता नहीं चलता कि इनमें से कौन सत्कवि हैं और कौन ऐसे लोग, जिनकी सारी पूँजी अभ्यास है। (कवि मात्र जन्म से ही कवि नहीं होता, उसे अभ्यास भी करना पड़ता है। किन्तु, अभ्यास उन्हीं को फलता है, जो जन्म से भी कवि हैं।

जैसे संगीत और चित्रकारी के स्कूल चलते हैं, उस प्रकार कविता के स्कूल की बात हमने अब तक नहीं सुनी है। और संगीत तथा चित्रकारी के स्कूलों में भी, जिसे चाहे उसे भर्ती करके, हम नये गायक और चित्रकार तैयार नहीं कर सकते। कलाकार लाख ढग के लोग होते हैं। कवि कारखानों में तैयार नहीं किये जा सकते। आस्तिक लोगों के बीच यह जनश्रुति चलती थी कि काव्य प्रतिभा के बीज पूर्व जन्म के संस्कार में होते हैं। नयी मान्यता अगर यह हो कि काव्य के बीज परिवेश में होते हैं, तो भी इस मान्यता के अपवाद अनेक लोग मिलेंगे।

सच्ची बात यह है कि जैसे हम यह नहीं जानते कि आदमी रहस्यवादी और सन्त क्यों हो जाता है, साम्राज्य को ठुकरानेवाला प्रेमी और दूसरों के लिए सर्वस्व लुटानेवाला दानी क्यों हो जाता है, उसी प्रकार, हमें यह भी मालूम नहीं है कि आदमी और कुछ न बनकर कवि, गायक और चित्रकार क्यों बन जाता है। स्पेंसर ने बीसवीं सदी के युवकों को यह राय दी थी कि वे कवि न बनकर इंजीनियर बनने की कोशिश करें, दार्शनिक न बनकर राजनीतिज्ञ बनने का प्रयास करें। हमारा ख्याल है, स्पेंसर ने इस कठिनाई का ध्यान नहीं रखा कि जो व्यक्ति कवि की प्रतिभा लेकर पैदा हुआ है, वह शिक्षा के अभाव में अविकसित भले रह जाय, मगर उसके अच्छा इंजीनियर बनने की संभावना थोड़ी ही रहेगी।

यह रहस्य क्या है, हम नहीं जानते। हमारा ख्याल है, इसे मनोविज्ञान भी अभी नहीं जान सका है। अतएव, जब तक मनोविज्ञान इस गुत्थी को सुलभाने में असमर्थ है, तब तक हमें यही मान कर चलना है कि कवि-प्रतिभा अविज्ञेय दानित है और उसका संवर्ध, कही न वहीं, अचेतन के नीचे दबे सूक्ष्म संस्कारों

से पड़ता है। और ये मस्कार केवल इसी जन्म के नहीं हैं, उनका सबध अनेक जन्मों से हो सकता है, सारी मानवता के मस्कार से हो सकता है। विज्ञान के नियमों से हम कवि तैयार नहीं कर सकेंगे, क्योंकि विज्ञान केवल बुद्धि का दूसरा नाम है। लेकिन, अचेतन की लहरें इतनी शक्तिशालिनी होती हैं कि उनके आते ही बुद्धि के महल ढहकर बराशाही हो जाते हैं।

इस विषय पर इलियट की अपेक्षा अधिक सुस्पष्ट चिंतन रवीन्द्रनाथ और मोहम्मद इकबाल ने किया है। इलियट कला को व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नहीं मानते हैं, किन्तु, रवीन्द्रनाथ और इकबाल, दोनों का विचार है कि कला व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति है। लेकिन व्यक्तित्व किसे कहते हैं, इस विषय में रवीन्द्रनाथ और इकबाल के मत परस्पर भिन्न हैं।

इकबाल उस व्यक्ति को व्यक्तित्वशाली नहीं मानते, जो डीला-डाला, सघर्ष-भीड़, आराम-पसन्द और अकर्मण्य है। जब तक मनुष्य निष्क्रिय, आलसी, परोपजीवी और तटस्थ है, तब तक वह व्यक्तित्व का दावा नहीं कर सकता। व्यक्तित्व उसका तब आरम्भ होता है, जब वह जीवन के सघर्षों में भाग लेने लगता है। जिसके जीवन में सघर्ष नहीं है, तनाव नहीं है, कर्मठता और उत्साह नहीं है, उसका व्यक्तित्व भी नहीं है। व्यक्तित्व का आरम्भ समर का आरम्भ है, जीवन को घेरने वाली बाधाओं पर आक्रमण का आरम्भ है। "जिसे हम व्यक्तित्व कहते हैं, वह सघर्ष की अवस्था है। जब तक यह अवस्था बनी रहती है, तभी तक मनुष्य का व्यक्तित्व भी कायम रहता है।"

इकबाल निवृत्ति के द्रोही और प्रवृत्ति के समर्थक हैं। जो भी जातियाँ आराम, सुरक्षा और शान्ति के लिए खतरो से भागती फिरती हैं, वे व्यक्तित्व-हीन हैं। "मनुष्य का नैतिक और धार्मिक आदर्श निवृत्ति नहीं, प्रवृत्ति है। मानव-जीवन का विकास शान्ति-सेवन और निवृत्ति की आराधना से नहीं हो सकता। उसके लिए निरन्तर सघर्ष करना आवश्यक है। जीवन की प्रगति का मार्ग निवृत्ति नहीं, प्रवृत्ति का मार्ग है।" अर्थात् मनुष्य सघर्ष की ज्वाला में जितना ही अधिक दग्ध होता है, उसके व्यक्तित्व का तेज उतना ही अधिक निखार पाता है।

शुद्ध कवित्व की धारा जिस उत्स से फूटी है, इकबाल उस उत्स के ही खिलाफ हैं। वे निश्चित रूप से मानते हैं कि कविता को नैतिकता का साध्य और कर्म की प्रेरणा का स्रोत होना चाहिए। जिस कविता से नैतिकता में बाधा पड़ती है—अथवा कर्म की प्रेरणा मन्द होती है, वह कविता त्याज्य है। और जिस काव्य से नैतिकता को शक्ति तथा कर्म को तेजस्विता प्राप्त होती है, वह कविता काम्य है। जीवन से अलग कला की कोई अपनी कसौटी नहीं हो सकती। जो कुछ जीवन के लिए श्रेष्ठ है, उसे कला के लिए भी श्रेष्ठ मानना चाहिए और जो कुछ जीवन के

लिए अधम और त्याज्य है, उसे कला के भीतर भी स्थान नहीं मिलना चाहिए। "जो भी वस्तुएँ हम में निद्रा और आलस्य का संचार करती हैं, जो भी वस्तुएँ हमारी आँखों से उस वास्तविकता को ओझल करती हैं, जिसे अधिकार में लाये बिना जीवन नहीं टिक सकता, वे सब-की-सब मृत्यु और विनाश लाने वाली हैं।"

'कला के लिए कला' वाले सिद्धान्त का विरस्कार करने में इकबाल को उतनी भी झिझक नहीं है, जितनी झिझक कलावादियों को उसे स्वीकार करने में होती है। जो कला जीवन को प्रेरणा नहीं देती, जिस कला से आदमी के भीतर सघर्ष की उमंग नहीं उठती, उसे इकबाल कही भी स्थान देने को तैयार नहीं हैं।
✓ "कला में अफीम-सेवन के लिए गुजाइश नहीं होनी चाहिए। 'कला के लिए कला' का सिद्धान्त पतनशीलता का प्रपञ्चपूर्ण आविष्कार है और उसका ध्येय भुलावे में डालकर हमें अक्षय्य बनाना है, जिससे हमारे हाथों का अधिकार दूसरे के हाथों में चला जाय।"

इकबाल ने अपने बहुत से विचार नीस्ते से लिये थे। ईसाई धर्म के विवेचन के प्रसंग में नीस्ते ने कहा था कि ऐसे कोमल धर्म का आविष्कार वह जाति करती है, जो गुलाम होती है। कोमल धर्म का प्रचार गुलाम जातियाँ इस आशा से करती हैं कि शासक जातियों के लोग कोमल और कमजोर हो जायँ। वही बात इकबाल ने यहाँ कला पर लागू कर दी है। इकबाल में शुद्धप्रियता के जो भाव हैं, वे भी नीस्ते से ही लिये गये हैं, गरचे वे इस्लाम के जिहाद-सिद्धान्त से भी जोड़े जा सकते हैं।

जो लोग काव्य का उपयोग समाज के उत्थान के लिए करना चाहते हैं, इकबाल उनके पक्षपाती हैं। समाज का ध्यान यदि सघर्ष से हट गया, वास्तविकता से दूर हो गया और समाज के अग्रणी लोग यदि यह मानकर चलने लगे कि जीवन निस्सार है, इसलिए, हमें जीवन को छोड़कर मृत्यु की उपासना करनी चाहिए यानी वैराग्य-भाव से जीना चाहिए, तो वह समाज धँसकर पाताल चला जायगा। इसीलिए/ इकबाल प्लेटो के निवृत्ति-मार्ग, हिन्दुओं के मायावाद, बौद्धों के धूम्यवाद और मुसलमानों के सूफीवाद का विरोध करते थे। ध्याजान्तर से यह आघात उस दर्शन पर भी पड़ता है, जिससे शुद्ध कवित्व के आन्दोलन का जन्म हुआ है। जो भी काव्य कर्म से दूर रहना चाहता है, उपयोगी होने से घृणा करता है और समाज की धाराओं से जसपूवत रहना चाहता है, इकबाल उस काव्य के शत्रु है। केवल काल्पनिक सुन्दरता की रचना करना पाप है, उसे सत्य और शिव से भी युक्त होना चाहिए। जो कविता केवल सौन्दर्यपूर्ण और मादक है, किन्तु वह कर्म की प्रेरणा नहीं देती, वह प्रशंसा नहीं, निन्दा की पात्री है। हाफिज की गजलें शुद्ध कवित्व के बहुत ही थोड़े उदाहरण उपस्थित करती हैं, किन्तु, इकबाल हाफिज के बहुत ही विरुद्ध थे। उनका विश्वास था कि इस्लाम

के पौरुष का ह्रास हाफिज-जैसे मादक कवियों की कविताओं के कारण भी हुआ है। जीवन की नश्वरता का चित्र खींचकर मनुष्य को अकर्मण्य तथा विरक्त बनाने वाला दर्शन, इकबाल की दृष्टि में, मृत्यु का दर्शन है। हाफिज के खिलाफ जनता को आगाह करते हुए उन्होंने अपनी एक कविता में कहा है, "फारस के इस गुलाब से बचो, क्योंकि उसकी पत्तियों के भीतर जहरीला साँप छिपा हुआ है।" और प्लेटो की चर्चा करते हुए उन्होंने लिखा है, "प्लेटो का मैंने जो विरोध किया है, वह असल में दर्शन के उन सभी सिद्धान्तों का विरोध है, जो जीवन की जगह मृत्यु को अपना आदर्श मानते हैं। जीवन की सबसे बड़ी बाधा मंटर (द्रव्य, प्रकृति) है, मगर ये दर्शन इस मूल बाधा से ही आँख फेर लेते हैं और उसे जीतकर आत्मसात् करने के बदले, मनुष्य को उससे पीठ फेरकर भाग खड़े होने की सलाह देते हैं।" यहाँ यह स्मरणीय है कि प्लेटो का विरोध नीस्ते ने भी किया था।

संक्षेप में, इकबाल का कला-विषयक सिद्धान्त टालस्टॉय का सिद्धान्त है। कला का सौन्दर्य अनुपयुक्त छोड़ने की चीज नहीं है। उसका उपयोग मनुष्य को जगाने के लिए किया जाना चाहिए, उसे किसी-न-किसी ऊँचे कर्म में प्रवृत्त करने को किया जाना चाहिए। उपयोगिता की कसौटी पर कला यदि खरी उतरती है, तो वह वरेण्य है। अन्यथा उसका त्याग किया जाना ही धर्म है। क्योंकि सौन्दर्य जत्र उपयोगी नहीं होता, वह मनुष्य को भरमाकर कमजोर कर देता है।

कला के एक पक्ष का समर्थन जैसे इकबाल ने बड़ी निर्भीकता से किया है, उसी प्रकार, कला के दूसरे पक्ष का निर्भीक समर्थन हम रवीन्द्रनाथ में पाते हैं। रवीन्द्रनाथ भी कला को व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति मानते हैं, किन्तु, व्यक्तित्व से उनका आशय इकबाल के आशय से भिन्न है। इकबाल कला की सार्यकता उसकी उपयोगिता में देखते हैं, किन्तु, रवीन्द्रनाथ का विचार है कि उपयोगिता मानव का पशु-धर्म है। जहाँ तक उपयोग की भूमि है, वहाँ तक मनुष्य और पशु में कोई भेद नहीं है। पशु का स्वभाव है कि वह ऐसा कोई काम नहीं करता, जिसका उसकी जैव आवश्यकता के लिए महत्व नहीं हो। यदि मनुष्य भी चुन-चुनकर केवल उपयोगी कार्य ही करता रहे, तो वह भी केवल पशु-धर्म का पालन करेगा, और जब तक वह उपयोगी कार्यों में लगा रहेगा, तब तक वह सच्चे अर्थों में मानवीय व्यक्तित्व से हीन रहेगा। मनुष्य का मानवीय व्यक्तित्व तब आरम्भ होता है, जब वह ऐसे कार्य करने लगता है, जिनका जैव आवश्यकता की दृष्टि से कोई खास उपयोग नहीं है। गीत नहीं गाने से मनुष्य के कपड़े नहीं घटते। चित्र नहीं बनाने से मनुष्य पर सकट नहीं आते, न कविता और उपन्यास पढ़े बिना आदमी को भूखी मरना पड़ता है। कला की कोई भी क्रिया मनुष्य के जीवन-धारण के लिए अनिवार्य नहीं है। इसलिए कला ही मनुष्य को वह क्षेत्र प्रदान

कभी आत्मघातक भी हो सकती है।”

कला में शुद्धता के अति-आराधन से जीवन पर जो सकट आते हैं, उनकी ओर रवीन्द्रनाथ का ध्यान गया था। इसीलिए, उन्होंने इशारा किया है कि योद्धा अगर लड़ना छोड़कर अपने व्यक्तित्व के बनाव और सिंगार में खो गया, तो वह मारा जा सकता है। व्यक्तित्व की अति-आराधना से भी सकट उत्पन्न हो सकते हैं। और ये वे ही सकट हैं, जिन्हें ध्यान में रखकर इकबाल ने हाफिज का विरोध किया है। इस्लाम के पतन का दायित्व इकबाल ने, अशत, हाफिज-जैसे कवियों पर डाला है, जिनकी कविताएँ इतनी मनमोहक और मादक होती हैं कि हर आदमी उन्हें पढ़ना चाहता है और हर आदमी उन्हें पढ़कर निष्क्रिय बन बैठता है, नर्पण-विमुख हो जाता है और समाज की पीड़ा को भूलकर अपनी गीड़ाओं को दुलराने लगता है। इसी प्रकार, भारतवर्ष के पतन का जिम्मा हम इस देश की निवृत्ति-प्रियता और शान्ति-आराधना पर डाल सकते हैं। और इस प्रसंग में यह भी कहा जा सकता है कि हिटलर का सामना करने की शक्ति फ्रांस में इस कारण नहीं रही कि उस देश ने कला की बारीकियों का अभ्यास कुछ अधिक कर लिया था। और कला की निरुद्देश्यता, समाज-विमुखता और अतीन्द्रिय सौन्दर्य पर आसक्ति समाज को इस योग्य रहने नहीं देती कि वह बर्बर शक्तियों का सामना कर सके। सृष्टि की सूक्ष्मता सबके लिए काम्य है। विषय केवल यह है कि लड़ाई में मुमस्तृत लोग हार जाते हैं और जीत बरों की होती है।

तब फिर करना क्या चाहिए? इकबाल और उनके समर्थक (जो कला के क्षेत्र में विशेषतः साम्यवादी होंगे) यह कहेंगे कि सौन्दर्य के अति-सत्कार की प्रथा को रोक दो। समाज की रक्षा और विकास के लिए जिस विचारधारा की आवश्यकता है, साहित्य को उसी का समर्थन करना चाहिए। साहित्य में सौन्दर्य केवल चासनी है। उसकी लपेट में समाज को हम कुर्बान की गोतियाँ गितानी हैं। जिस साहित्य का कोई उपयोग नहीं है, वह हमें त्रिलकुल नहीं चाहिए। शुद्ध कविता बेवताओं की कविता हो सकती है, किन्तु, देखता होते हैं या नहीं, यह विषय सदिग्ध है। लेकिन, यह प्रत्यक्ष है कि मनुष्य केवल मनुष्य है और बुरी बात यह है कि वह पशु है। कविता हमें वही चाहिए, जो मनुष्य को, बल्कि, पशु को भी पढ़ सके।

यदि सभी देशों के मनुष्य एक समान मूढ़म, परिपाजित और सिष्ट रचि के मनुष्य होने, तो दुनिया में लड़ाइयाँ नहीं होतीं, न वही राष्ट्रीयता का खोण उमड़ता। तब यह है, तब समाज में पाप, दुर्बलता और बुराचार की समस्या भी उत्पन्न नहीं होती कि हम शुद्ध बलानारों से यह मान करते कि वे शुद्धता को छोड़कर उपयोगिता और उद्देश्यवाद को स्वीकार करें। किन्तु, यह स्थिति आज तक कभी बनी नहीं, न आगे उसके अस्तित्व में आने की सम्भावना है। ऐसी अवस्था में उपाय

करती है, जिसमें वह अपने व्यक्तित्व का सच्चा विकास कर सकता है।

कला के सम्बन्ध में रवीन्द्रनाथ का विचार लगभग वही था, जिसका समर्थन अठारहवीं सदी में जर्मनी के दार्शनिक इमैनुअल काण्ट ने किया था। काण्ट ने सौन्दर्यबोध को नैतिकता, विज्ञान और उपयोगिता के क्षेत्र से बाहर गिना है। उनका तर्क यह है कि सौन्दर्यबोध को मनोदशा उपयोगिता, दैहिक सुख, यहाँ तक कि सत्य और शिव की अनुभूति से भी भिन्न होती है। सौन्दर्य बोधात्मक आनन्द ऐसे सन्तोष की स्थिति है, जिसका कोई लक्ष्य नहीं होता, जो तदर्थ, निष्प्रयोजन और निस्वायं होता है। सौन्दर्य-बोध का आनन्द मधुमती भूमिका का आनन्द है। वह निर्विकल्प और निरुद्देश्य होता है। उस आनन्द के साथ किसी भी प्रकार की इच्छा, ध्येय जयवा उपयोगी दृष्टिकोण का हस्तक्षेप नहीं होता।

रवीन्द्रनाथ की दृष्टि में उपयोगिता वह सीमा-रेखा है, जिसके इस पार रहने से मनुष्य पशु रहता है और उस पार जाने पर वह मनुष्य बनने लगता है। मनुष्य के व्यक्तित्व प्राप्त करने का अर्थ ही मनुष्य का मनुष्य बनना है, पशुओं से भिन्न होना है। इस भिन्नता की अभिव्यक्ति मनुष्य अनुपयोगी कार्य करके करता है, धर्म, रहस्यवाद, गीत, कविता, चित्रकारी और मूर्तिकारी को अपनाकर करता है, बाग बगीचे लगाकर और प्रसाधन की सामग्रियाँ उत्पन्न करके करता है।

मनुष्य पशु भी है और मनुष्य भी। अतएव, उसे दोनों योनियों के धर्म निभाने पड़ते हैं। यानी पशु के समान, वह जीवन-धारण के भी कार्य करता है और, मनुष्य के रूप में, वह कला की भी सृष्टि करता है। किन्तु, उपयोगिता ही वह रेखा है, जो मनुष्य के इन दोनों रूपों को विभक्त करती है।

अपने मत को और भी अधिक स्पष्ट करते हुए रवीन्द्रनाथ ने लिखा है कि माता, बहिन और सखी के रूप में स्त्रियों का उपयोग बहुत बड़ा है, किन्तु, यह उनका व्यक्तित्व नहीं है। "नारी का जो असली रूप है, वह उसकी सज्जधज की चित्रमयता तथा वाणी और गति की सगीतमयता में प्रकट होता है। नारी क्या है, इस जिज्ञासा का समाधान उसके उपयोगी होने में नहीं, उसकी आनन्दमयी मुद्राओं में मिलता है।"

इसी प्रकार, योद्धा का व्यक्तित्व उसके युद्ध-कोषस में नहीं होता। युद्ध तो आवश्यक कृत्य है। उसके भीतर से योद्धा के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति सम्भव नहीं होती। व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति के लिए उसे वर्दी चाहिए, बाजे चाहिए और, कवायद की चाल में, मचक-मचक कर चलना चाहिए। योद्धा में जो योद्धा होने की तीव्र चेतना है, उसकी अभिव्यक्ति के बिना उसका व्यक्तित्व व्यजित नहीं हो पाता, यद्यपि, इस चेतना की अभिव्यक्ति केवल अनावश्यक ही नहीं है, वह कभी-

कभी आत्मघातक भी हो सकती है।”

कला मे शुद्धता के अति आराधन से जीवन पर जो सकट आत हैं, उनकी ओर रवीन्द्रनाथ का ध्यान गया था। इसीलिए, उन्होंने इशारा किया है कि थोड़ा अंगर लड्डना छोड़कर अपने व्यक्तित्व के बनाव और सिंगार मे खो गया तो वह मारा जा सकता है। व्यक्तित्व की अति आराधना से भी सकट उत्पन्न हो सकते हैं। और ये वे ही सकट हैं, जिन्हें ध्यान मे रखकर इकबाल ने हाफिज का विरोध किया है। इस्लाम के पतन का दायित्व इकबाल ने, अद्यत, हाफिज जैसे कवियों पर डाला है, जिनकी कविताएँ इतनी मनमोहक और मादक होती हैं कि हर आदमी उन्हें पढ़ना चाहता है और हर आदमी उन्हें पढ़कर निष्क्रिय बन बैठता है, सपने-विमुख हो जाता है और समाज की पीड़ा को भूलकर अपनी पीड़ाओं को दुलराने लगता है। इसी प्रकार, भारतवर्ष के पतन का जिम्मा हम इस देश की निवृत्ति-प्रियता और शान्ति आराधना पर डाल सकते हैं। और इस प्रसंग मे यह भी कहा जा सकता है कि हिटलर का सामना करने की शक्ति फ्रांस मे इस कारण नहीं रही कि उस देश ने कला की बारीकियों का अभ्यास कुछ अधिक कर लिया था। और कला की निरुद्देश्यता, समाज विमुखता और अतीन्द्रिय सौन्दर्य पर आसक्ति समाज को इस योग्य रहने नहीं देती कि वह बर्बर शक्तियों का सामना कर सके। सृष्टि की सूक्ष्मता सबके लिए काम्य है। विपद केवल यह है कि लड़ाई मे सुसंस्कृत लोग हार जाते हैं और जीत बर्बरो की होती है।

तब फिर करना क्या चाहिए? इकबाल और उनके समर्थक (जो कला के क्षेत्र मे विशेषतः साम्यवादी होंगे) यह कहते कि सौन्दर्य के अति संस्कार की प्रथा को रोक दो। समाज की रक्षा और विकास के लिए जिस विचारधारा की आवश्यकता है, साहित्य को उसी का समर्थन करना चाहिए। साहित्य मे सौन्दर्य केवल चाशानी है। उसकी लपेट मे समाज को हम कुनैन की गोतियाँ खिलानी हैं। जिस साहित्य का कोई उपयोग नहीं है, वह हम त्रिलकुल नहीं चाहिए। शुद्ध कविता देवताओं की कविता हो सकती है, किन्तु, देवता होत हैं या नहीं, यह विषय सदिग्ध है। लेकिन, यह प्रत्यक्ष है कि मनुष्य केवल मनुष्य है और बुरी बात यह है कि वह पशु है। कविता हमें वही चाहिए, जो मनुष्य को, वरिष्ठ, पशु को भी छज सके।

यदि सभी देशों के मनुष्य एक समान सूक्ष्म, परिमात्रित और शिष्ट रुचि के मनुष्य होते, तो दुनिया मे लड़ाइयाँ नहीं होती, न कही राष्ट्रीयता का जोश उम डता। संभव है, तब समाज मे पाप, दुर्बलता और कदाचार की समस्या भी इतना बड़ी नहीं होती कि हम शुद्ध कलाकारों से यह माँग करते कि वे शुद्धता को छोड़कर उपयोगिता और उद्देश्यवाद को स्वीकार करें। किन्तु, वह स्थिति आज तक कभी बनी नहीं, न आगे उसके अस्तित्व मे आने की संभावना है। ऐसी अवस्था मे उपाय

यही है कि मनुष्य शरीर से योद्धा और मन से साधु बनने का प्रयास करे। फिर शारीरिक सक्रियता का सामना लोग शरीर से करेंगे और मन निरुद्देश्य आनन्द में मस्त रहेगा। 'साधु बर्बर' की कल्पना मनुष्य के सामने बहुत दिनों से टंगी रही है। रवीन्द्रनाथ ने भी उसे यह कहकर दुहराया है कि आदर्श मनुष्य वह है, जो शरीर से बर्बर और मन से देवता है। जब तक ऐसे आदर्श मनुष्यों की सख्या ससार में घटती नहीं हो जाती, कला, विज्ञान और राजनीति की सबसे बड़ी समस्याओं का समाधान नहीं मिलेगा।

अंगरेजी के आलोचक हर्बर्ट रीड ने व्यक्तित्व की समस्या पर विचार एक अन्य दृष्टि से किया है। मनोविज्ञान के अनुसार हमारा मानसिक जीवन दो भागों में विभक्त है। हमारे मन का जो भाग ऊपर है, उसे चेतन कहते हैं और जो भाग नीचे दबा है, उसे अचेतन कहते हैं। अचेतन मन के भी दो भाग हैं। एक वह, जो चेतन बनाया जा सकता है और दूसरा वह, जिसे चेतन बनाना दुष्कर कार्य है। किन्तु, अचेतन के इन दोनों स्तरों की ऊर्मियाँ उठकर बुद्धि को धक्के देती रहती हैं और बुद्धि अक्सर उन्हीं अदृश्य आवेगों के अनुसार काम करती है।

प्रत्येक व्यक्ति के भीतर उसकी मानसिक प्रक्रिया का एक सुसम्बद्ध, सगठित रूप होता है, जिसे 'ईगो' या अह कहते हैं। यही अह व्यक्तित्व का बीज है। हमारे भीतर भावनाओं और विचारों का जो चेतन प्रवाह चलता है, बाहरी वस्तुओं की हमारे मन पर जो छाप पड़ती है, सनसनाहटों और अनुभवों के जो प्रभाव पहुँचते हैं, वे सबके सब हमारे अह का निर्माण करते हैं। यह अह ही व्यक्तित्व को रूप देता है। (जहाँ तक हमारी अचेतन वासनाओं का सम्बन्ध है, हमारा अह इन वासनाओं का उपभोग नहीं करता, वे वासनाएँ ही अह का उपभोग करती हैं अर्थात् वासनाएँ अह के वश में नहीं होती, हमारा अह ही वासनाओं की लहरों पर उठता-गिरता रहता है। अतृप्त कामनाओं का दलन थोड़ा-बहुत सभी लोग करते हैं। तब भी व्यक्तित्व-शाली मनुष्य वह है, जिसमें दलन की यह क्रिया बहुत थोड़ी होती है। जो व्यक्ति कामनाओं का दलन कुछ अधिक दूर तक करता है, उसका व्यक्तित्व व्यक्तित्व न रहकर चरित्र बन जाता है।

व्यक्तित्व उस मनुष्य में उजागर होता है, जो सहज रूप से धारा में तैर रहा है। जो आदमी पानी के बीच चट्टान देखकर तैरना छोड़कर वहाँ बैठ गया, उसने मानो, व्यक्तित्व गँवा कर चरित्र का वरण कर लिया है। वाद का पानी जब तक स्वतन्त्र है आदमी सभी तक व्यक्तित्ववान् है। जब वह पानी घाटों में बँध गया, तब व्यक्तित्व व्यक्तित्व नहीं रहता, वह चरित्र बन जाता है। जब तक हम चेतना के प्रवाह पर प्रयासपूर्वक कोई रोक नहीं लगाते, हमारा व्यक्तित्व कायम रहता है। किन्तु, जहाँ हम अपनी कामनाओं को दबा कर चेतना को एक निश्चित दिशा की ओर मोड़ देते हैं, हमारा व्यक्तित्व दबने लगता है और हम व्यक्तित्व से हट

कर चरित्र की ओर चलने लगते हैं।

इस दृष्टि से भारत का सहजिया-संप्रदाय व्यक्तित्ववादियों का संप्रदाय था। और चरित्रवादियों का सर्वश्रेष्ठ उदाहरण हम हठयोगियों को मानेंगे, जिनकी साधना शारीरिक क्रियाओं द्वारा मन को उस दिशा से अलग ले जाने की साधना है, जिस दिशा की ओर मन सहज रूप से जाना चाहता है। वोदले-यर ने कहा था कि पाप मनुष्य के लिए स्वाभाविक और पुण्य अस्वाभाविक कर्म है। पुण्य मनुष्य को सोच-समझकर करना पड़ता है, किन्तु, पाप उससे अनायास हो जाता है। (इस दृष्टि से देखने पर पाप की सम्भावना व्यक्तित्व में दिखायी देती है, क्योंकि व्यक्तित्व चेतना के स्वाभाविक प्रवाह में बाधा नहीं डालता। लेकिन, पुण्य के सायास कार्य चरित्र के कार्य हैं, क्योंकि चरित्र के पास बने-बनाये नियम होते हैं, जो यह इतनाते रहते हैं कि यह दिशा पाप की दिशा है, अतएव चेतना को कोड़े मार कर उस दिशा में जाने से रोक रखो। और यह दिशा पुण्य की है, अतएव, चेतना को कोड़े मार कर उस दिशा की ओर हाँकना पुण्य का कार्य है।

किन्तु, व्यक्तित्व केवल पाप ही करता है, यह नहीं कहा जा सकता। चेतना पाप की ओर भी चलती है और वह पुण्य की ओर भी दौड़ना चाहती है। इसी-लिए, व्यक्तित्वशास्त्री मनुष्यों में हम जहाँ नैतिक स्वस्वतन्त्रों के छोटे-मोटे उदाहरण देखते हैं, वही ऐसे मनुष्य बलिदान, त्याग और परार्थ कष्ट-सहन के भी बड़े-बड़े कार्य करते हैं। समाज में नैतिक युष्मन्तर लाने के कार्य व्यक्तित्वशास्त्री लोग भी करते हैं। सामान्य नियम यह है कि चरित्रवान् व्यक्ति समाज की प्रचलित मान्यताओं का साथ देते हैं और व्यक्तित्वशास्त्री लोग इन मान्यताओं को बदलना चाहते हैं। इस संघर्ष का जो अन्तिम परिणाम निकलता है, वही समाज की नैतिक प्रगति समझी जाती है।

रागों से भय मान कर उनके सहज प्रवाह को चेष्टापूर्वक रोकने का प्रयास व्यक्तित्व को तोड़ता और चरित्र का निर्माण करता है। इसी प्रकार, अपने मन को वैराग्य की ओर जबरदस्ती हाँकने का प्रयास चरित्र के अर्जन का प्रयास है। मनुष्य जब तक व्यक्तित्वशास्त्री है, वह चेतना के सहज प्रवाह में रुकावट नहीं डालता। वह न तो पुण्य की ओर जाने को अपनी चेतना का जबरदस्ती प्रसार करता है, न सौन्दर्य की ओर बढ़ने से अपनी चेतना को इस भय से रोकता है कि जहाँ सौन्दर्य है, वहाँ पाप भी अवश्य होगा। विधि और निषेध, दोनों चेतना को धुंभित करते हैं और चेतना जब धुंभ हो जाती है, वह सहज नहीं रहती।

परिवेश से भय मान कर चेतना कभी तो धोखे की तरह अपने आपके भीतर सिकुड़ने लगती है और कभी अलम्ब को प्राप्त करने के लिए वह जबरदस्ती अपना विस्तार करती है। चेतना का सकोचन और आस्थालन, व्यक्तित्व के

लिए दोनों अहितकर है। व्यवितत्व हमारा तभी तक अक्षुण्ण है, जब तक हमारे चेतना का प्रवाह सहज-स्वाभाविक रूप से चल रहा है (उर्वशी काव्य में व्यक्तित्व का पक्ष उर्वशी लेती है। पुरुरवा वह व्यक्ति है, जो व्यवितत्व छोड़कर चरित्र पाना चाहता है। उर्वशी जब पुरुरवा से यह कहती है कि—

राग-विराग कुछ दोनों, दोनों निसर्ग-बोही हैं।

एक चेतना को अजुष्ट सकोचन सिखलाता है;

और दूसरा प्रिय, अभीष्ट सुख की अनिप्रेत दिशा में

कहता है बल-सहित भावना को प्रसरित होने की।

दोनों विषम, शान्ति-समता के दोनों ही वायक हैं,

दोनों से निश्चित चेतना को प्रभग बहने दो।

करने दो सब काम उसे निर्लिप्त सभी से होकर,

लोभ, भीति, सपथ और घम, नियम, समयों से भी।

(उर्वशी; तृतीय अंक)

तब उसका अभिप्राय यही है कि चेतना का सहज प्रवाह ही उचित है। उसे जमवंस्ती सिकोड़ने या फैलाने से व्यवितत्व का ह्रास होता है।

(चरित्र को अंगरेजी में 'कंरेक्टर' कहते हैं। कंरेक्टर शब्द ग्रीक भाषा की

जिस धातु से निकला है, उसका अर्थ खुदा हुआ निशान होता है। और चरित्र-यान् लोग, सचमुच, वे हैं, जिनके विचार पत्थर पर खुदे होते हैं, जिनमें दृढ़ता होती है, विश्वसनीयता होती है और आत्मविरोध का अभाव होता है। स्पष्ट होती है, ये गुण चेतना की अनेक प्रवृत्तियों को दबाकर प्राप्त किये जाते हैं। व्यक्तित्व-पाली मनुष्य सभी प्रकार के विचारों के लिए अपना दरवाजा हमेशा खुला रखता है। चरित्रवान् वह है, जिसने विरोधी मतों के लिए अपना द्वार हमेशा के लिए बन्द कर लिया है। चरित्र नये अनुभवों के विरुद्ध पत्थर का प्राचीर है। जब उसे नैतिक और आध्यात्मिक अनुभव सिर्फ एक ही प्रकार के नित्ये।

चरित्रवान् व्यक्ति पर भावनाओं का कोई प्रभाव नहीं होता। जो सब और सारक होते हैं, वे भावनाओं को अपने ऊपर धारण नहीं देते। उनकी दृष्टि से जो भावनाएँ दुर्गम्य हैं, उन्हीं का वे स्वागत करते हैं। बाकी भावनाओं को दबा कर वे अचेतन के भीतर उकेर देते हैं। फ्रायड के अनुसार भावनाओं का दहन सशुद्ध कार्य है। उन्हे मन के भीतर पेटित अनिष्टों जलाने होती हैं। जो सशुद्ध भावनाओं के दहन से ही प्राप्त हुई थी।

[हिन्दु, उदार के अधिकांश कवि चरित्र नहीं, व्यक्तित्व के पुकारी होते हैं। शीर्षक विज्ञान, चरित्र की कठोरता धारण कर ले, उन्हे अनुभवों के सभी राज-

यन वन्द कर दिये हैं। ऐसा क्यों होता है कि अनेक कवि जवानी में तो बहुत अच्छी कविताएँ लिखते हैं, किन्तु, प्रौढ़ होते-होते वे विलकुल सूख जाते हैं और उनकी रचनाएँ नीरस होने लगती हैं? इसका कुछ कारण तो आलस्य और अभ्यासहीनता है। किन्तु, अधिक सबल कारण यह है कि जवानी में उनकी आसवित व्यक्तित्व पर होती है, किन्तु प्रौढ़ होते-होते वे किसी एक विचार से अपने को बांध लेते हैं। अर्थात् व्यक्तित्व को छोड़कर वे चरित्र का वर्णन कर लेते हैं। कहावत प्रसिद्ध है कि सरस्वती की जवानी कविता होती है। दर्शन उसके बुढ़ापे का नाम है।

हर्बर्ट रीड ने लिखा है कि चरित्र का आदमी विचारधारा का आदमी होता है, वह प्रायः कर्मभूमि का मनुष्य होता है। किन्तु, कलाकार और कर्मों के बीच कोई मौलिक भेद है। इसीलिए, कलाकार जब कर्म की ओर मुड़ता है, तब उसका व्यक्तित्व दब जाता है और उसकी रचनाओं में सरसता की मात्रा ग्यून होने लगती है। एक उम्र के बाद वडंस्वर्थ की प्रतिभा सूख गयी थी। कारण यह था कि उन्होंने व्यक्तित्व को छोड़कर चरित्र का वर्णन कर लिया था। मिलटन जब कर्म की ओर मुड़े यानी एक विचारधारा के साथ बँध गये, तब पच्चीस वर्षों तक वे कोई भी उल्लेखनीय काव्य नहीं लिख सके। पीछे जब उनका व्यक्तित्व फिर से उभरा, उन्होंने एक दूसरे ढंग की सत्कविताएँ लिखी। लेकिन, गेटे में व्यक्तित्व और चरित्र, दोनों के संक्षण थे, यद्यपि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से कहा यही जायगा कि व्यक्तित्व उनका सच्चा था किन्तु, चरित्र नकली आवरण, जिसे उन्होंने ऊपर से ओढ़ रखा था।

जो पुण्यवान्, तपस्वी और कर्मयोगी के रूप में प्रसिद्धि चाहता है, उसे साहित्य की ओर प्रायः नहीं आना चाहिए, क्योंकि तपस्या हमेशा दिनचर्या के अनुसार जीने का उपदेश देती है। और दिनचर्या के अनुसार जीने से हम अनुभव जीवन की एक ही दिशा का होता है। लेकिन, साहित्य तो वह कोमल संवेदनशील यंत्र है, जिस पर सभी प्रकार की सिहरना के निशान पड़ते हैं। राजनैतिक अथवा धार्मिक नियन्त्रण की चुभन जितनी साहित्यकार को महसूस होती है, उतनी और किसी को नहीं होती। कारण यह है कि साहित्य मनुष्यता के सभी प्रकार के अनुभवों के सम्पर्क में रहने से ही सरस और ताजा रहता है। अगर साहित्य को कुछ ही अनुभवों तक जाने की छूट दी जाय और बाकी अनुभवों से वह काटकर अलग कर दिया जाय, तो वह साहित्य, निश्चित रूप से, नीरस और बेस्वाद हो जायेगा। जैन और बौद्ध संप्रदायों के कवियों ने सरस कविताएँ नहीं लिखी, क्योंकि जीवन के सरस निकुञ्जों तक जाने की छूट उन्हें प्राप्त नहीं थी। सभी धर्म चरित्र की साधना की शिक्षा देते हैं। व्यक्तित्व के मुक्त विकास को वे सहानुभूति से नहीं देखते। विशेषतः योग भक्त में तथा जैन, बौद्ध और आर्य-समाजी विचारधाराओं में धर्म की यह नीरसता अथवा पवित्रतावाद बहुत दूर तक विकसित हुआ।

अतएव, इन मतो के कट्टर अनुयायी अच्छे कवि नहीं हो सके।

चरित्र एकान्तवादी और व्यक्तित्व अनेकान्तवादी होता है। चरित्र उसे प्राप्त होता है, जो चलते-चलते किसी मजिल पर पहुँच गया है, प्रचलित व्याख्याओं में से किसी एक व्याख्या को जिसने स्वीकार कर लिया है। किन्तु, व्यक्तित्व मजिलों में विश्वास नहीं करता। वह केवल चलता रहता है, ठहरता रहता है और मजिल पास आ भी गयी, तो वह वहाँ ठहरता नहीं, उससे आगे बढ़ जाता है।

मेरी जिन्दगी एक मुसलसल सफ़र है,
जो मजिल पे पहुँचा तो मजिल बढा दी।

—पृथ्वीराज कपूर

हिन्दी के सभी भक्त कवि चरित्रवान् थे, किन्तु, उनमें से वे लोग व्यक्तिवान् भी थे, जिन्होंने यह घोषणा की कि भक्ति हम इसलिए नहीं करते हैं कि उससे हमें मुक्ति मिलेगी, बल्कि, इसलिए कि भक्ति हमारी आनन्द की साधना है, वह अपने आप में सबसे बड़ा पुरस्कार है।

देवा, तेरो भक्ति न छाडो, मुक्ति न माँगो,
तब जस सुनौ, सुनार्यो।

रात-माता प्रेम का, पीया प्रेम स्रपाय,
मतवाला दीदार का, माँग मुक्ति बलाय।

अस धिचारि हरि भगत सयाने,
मुकुति निराबरि भगति लोभाने।

चरित्र किसी परिभाषा के अनुसार कठोरता के साथ जीने की कला को कहते हैं। किन्तु, व्यक्तित्व उस व्यक्ति में दिखायी देता है, जिसे कोई भी परिभाषा इस हद तक स्वीकार नहीं है कि अपने जीवन को वह उसी के अनुसार नियमित कर सके। चरित्रवान् वह है, जो किसी भी शका अथवा विरोधी भाव को अपने पास फटकने नहीं देता। व्यक्तित्वशाली वह है, जो शकाओं को अपने चारों ओर मँडराने की छूट देता है। चरित्रवान् जिस रास्ते से चलता है, उसे पूर्ण रूप से सत्य मानता है। व्यक्तित्ववान् को कभी भी यह विश्वास नहीं होता कि उसी की राह सत्य की एकमात्र राह है।

किन्तु, यह नहीं समझना चाहिए कि चरित्रवान् की मानसिक प्रक्रिया, संगठित और व्यक्तित्ववान् की असंगठित होती है। मानसिक प्रक्रिया, दोनों की सुसंगठित होती है, किन्तु, दोनों में भेद यह होता है कि व्यक्तित्ववान् की मानसिक प्रक्रिया प्रकृति के सहज नियमों से परिचालित और संगठित होती है, किन्तु, चरित्रवान् में यह संगठन बुद्धि के द्वारा सम्पन्न किया जाता है।

साहित्य में जो भी व्यक्ति सोद्देश्यता अर्थात् कर्म की ओर झुकता है, वह, असल में, चरित्र की ही ओर झुक रहा है। और जो लोग चाहते हैं कि लेखक और

कवि किसी एक विचारधारा के दास बन जायें, वे कलाकारों से व्यक्तित्व का हরণ करके उनके ऊपर अपनी पसन्द का चरित्र थोपना चाहते हैं।

(चरित्र कर्म है, व्यक्तित्व चिन्तन है। चरित्र की कठोरता साहित्य में क्लासिक शैली को जन्म देती है। व्यक्तित्व की उद्दामता से रोमांटिक शैली का आविर्भाव होता है। साहित्य की आधुनिक समस्या यह है कि लेखक शैली तो चरित्र की अपनाना चाहते हैं, किन्तु, उद्दामता उन्हें व्यक्तित्व की चाहिए।

कला का संन्यास

साहित्य में शुद्धता बोध का आरम्भ इस बिन्दु से हुआ था कि साहित्य केवल आनन्द का माध्यम है, उसे देश, धर्म या समाज की सेवा का माध्यम नहीं बनना चाहिए। किन्तु, बीसवीं सदी के आरम्भ के साथ साहित्य के भीतर एक सर्वथा नवीन मनोदशा भस्मक मारने लगी, जो यह बतलाती थी कि साहित्यकार का धर्म सत्कार की सभी जिम्मेवारियों से अलग रहकर अपनी स्वतन्त्रता को अधुष्ण रखना है। सम्यता के किसी भी मूल्य का समर्थन करना गलत मूल्य का समर्थन है, क्योंकि सम्यता के सारे मूल्य खोखले हो चुके हैं। मनुष्य विरासत नहीं, योजना है। वह अतीत का बोझ ढोने को नहीं, भविष्य के निर्माण के लिए जन्म लेता है। सम्यता के साथ व्यक्ति के जो भी एकरारनामे हैं, उनका आधार अतीत है। इन एकरारनामों को फाड़कर मनुष्य को चाहिए कि शुद्ध चिंतन एवं बौद्धिक अन्तर्दृष्टि के साथ वह अपना मूल्य आप तैयार करे।

तदनुसार मनीषियों ने सत्कार की सभी जिम्मेवारियों को कंधे से फेंक कर एवं सभी मूल्यों से अपने को मुक्त करके अन्तर्दृष्टिपूर्वक अपना अध्ययन आप करना आरम्भ किया। किन्तु, इस अध्ययन के पश्चात् उन्हें भासित यह हुआ कि मूल्यों के तिरस्कार एवं दायित्वों के त्याग से व्यक्ति अपनी स्वतन्त्रता का अनुभव तो करता है, किन्तु उसे यह पता नहीं चलता कि इस स्वतन्त्रता का उपयोग किस ध्येय के लिए किया जाय, न उसे यही ज्ञात होता है कि सत्कारों से छूटा हुआ प्राणी किस नये सत्कार की कल्पना करे। सभी सत्कारों एवं सभी मूल्यों के तिरस्कार से मनुष्य अकेला और निःसंग हो जाता है, क्योंकि तब बाहर कोई ऐसा व्यक्ति नहीं रह जाता, जिसे वह अपना आत्म वधु कह सके, न भीतर कोई आस्था रह जाती है, जिससे वह मार्गदर्शन ले सके, जिसका सहारा लेकर वह अपनी मन की दुनिया में पाँव गड़ा कर अड सके।

एक प्रकार की निःसंगता वह है, जो आधुनिकता के प्रसार के साथ बढ़ती जा रही है। इस निःसंगता के शिकार वे लोग होते हैं, जो महानगरी में रहते हैं। महानगरी का जीवन कर्म-सकुल और व्यस्त होता है तथा हर सफल आदमी को नगरों में प्रति दिन बहुत लोगों से मिलना पड़ता है। किन्तु, महानगरी का जीवन इतना कृत्रिम होता है कि वहाँ एक व्यक्ति दूसरे व्यक्ति के साथ हार्दिक संबंध स्थापित

नहीं कर पाता। प्रायः सभी लोग एक दूसरे के साथ सतह पर मिल कर अलग हो जाते हैं। यह आधुनिकता का शाप है और इसी नि सगता के प्रसार के कारण महानगरो में पागलो की सख्या बढ़ने लगी है, उन्निद्रा का रोग फैलने लगा है और आत्महत्या की प्रवृत्ति में भी वृद्धि होने लगी है। किन्तु, आधुनिक मनीषी की नि सगता इससे कहीं प्रखर वेदना है। नि सग मनीषी का अकेलापन उस व्यक्तिका अकेलापन है, जिसे ईश्वर में विश्वास नहीं है, धर्म में जिसकी आस्था नहीं है और सम्यक्ता के सभी मूल्यों को जो शका की दृष्टि से देखता है। जब कभी भी कोई आचार न रहे, तब मनुष्य नि सग होने के सिवा और हो क्या सकता है?

(अकेलेपन की इस व्याख्या का चित्रण आन्द्रे जोद में आरम्भ हुआ था और विरेनडेलो, जूलियन ग्रीन, मालरो, अलबेयर कामू और जा पाल सार्त्र में वह अधिकाधिक विकास पाता रहा है। भारतीय लेखकों का ध्यान इस दर्द की ओर अभी हाल में गया है। अज्ञेय जी का 'अपने अपने अजनबी' इसी अकेलेपन के दर्द का उपन्यास है। कैलास बाजपेयी जी की बहुत-सी कविताएँ इसी दर्द की कविताएँ हैं। आशा यह की जाती है कि जब यूरोप के साहित्यकार इस दर्द से निकलकर किसी नयी भूमि में प्रवेश करेंगे, उस समय भारत के साहित्यकार इस अकेलेपन के दर्द से छटपटाते रहेंगे, क्योंकि यूरोप की छोड़ी हुई चीज को भी हम तब तक नहीं छोड़ते, जब तक उसकी एक आजमाइश, अपने ढंग पर, न कर लें। यूरोप का हर अतीत एशिया में वर्तमान बनता है, वही यह नियम भूठा न हो जाय, इसलिए हमें यूरोप के हर गुजरे अतीत को अपने घर में वर्तमान बना कर देखना ही चाहिए।)

लेखकों के भीतर दायित्व-विसर्जन की यह प्रवृत्ति क्यों उत्पन्न हुई, यह गभीर चिन्तन का विषय समझा जाना चाहिए। क्या यह उस बिगड़े हुए घेरे की मनोवृत्ति है, जो माँ-बाप से नाराज होने के कारण यह कहता है कि घर में आग लगी है, तो उसे वे लोग बुझायें, जिनका इस घर पर अधिकार है? जब घर मेरा है ही नहीं, तो मैं आग क्यों बुझाऊँगा? अथवा यह उस आध्यात्मिक साधक की मनोवृत्ति है, जो ससार के सभी सबधों से छूट कर अपने अरूप आदर्श के साथ एकतान होना चाहता है?

भारत में धर्म की साधना जब अपने अति विकास पर पहुँची थी, तब साधारणतः सभी साधक अकर्मण्य हो गये थे। गीता ने उपदेश तो फलासक्ति के त्याग का दिया था, किन्तु साधक ने कर्म-त्याग का अर्थ फलासक्ति का त्याग नहीं, कर्म मात्र का त्याग लगा लिया। इसीलिए भारत में धर्म पलायनवादी हो गया और तत्परिणामस्वरूप भारतीयों ने अपनी स्वतंत्रता और वैभव, दोनों गँवा दिये। निवृत्ति से जीवन का पतन और प्रवृत्ति से उसका उत्थान होता है। ✓ भारत ने निवृत्ति छोड़ कर जब प्रवृत्ति का मार्ग पकड़ा, वह फिर से स्वाधीन हो

गया। किन्तु, ससार के जिस भाग से प्रवृत्ति की दिशा भारत पहुँची थी, अब वही से कला की अकर्मण्यता का संदेश विकीर्ण हो रहा है।

अध्यात्म और कला के सन्यासियों के बीच एक साम्य प्रत्यक्ष दिखायी देता है और वह यह कि दोनों ससार से छुट्टी ले कर अपने ध्येय की साधना करना चाहते हैं—साधक परमात्मा के साथ अपने रहस्य-मिलन की अनुभूति की ओर कलाकार अपनी मन स्थितियों के विशुद्ध वर्णन की।”

और दोनों अपनी स्वतन्त्रता सब कुछ को छोड़ कर ही प्राप्त करते हैं। किन्तु, उनके त्याग दो प्रकार के होते हैं। साधक की दृष्टि यह होती है कि जब तक हम इन्द्रियो, मानवो और वस्तुओ मे आसक्त हैं, तब तक हम स्वाधीन नहीं हैं और जहाँ-जहाँ हमारी आसक्ति है, वही वहाँ हमारी पराधीनता है। जो व्यक्ति अपनी आसक्ति के सारे बंधन खोल लेने में समर्थ हो जाता है, वही सिंह है, वही स्वतन्त्र है और विश्व-प्रणव की लपटें उसी व्यक्ति को नहीं व्यापती हैं।

किन्तु, आधुनिक कलाकार जिस स्वतन्त्रता की कामना करते हैं, वह आध्यात्मिक साधक की स्वतन्त्रता नहीं है न उनका त्याग आध्यात्मिक साधक का त्याग है। कीर्ति की कामना अध्यात्म-साधना में दूषित मानी जाती है, किन्तु, साहित्य-शास्त्र में वह साहित्य का एक प्रयोजन समझी जाती थी। और जब, गरचे, ऐसे साहित्यकार हैं, जो यह कहते फिरते हैं कि मैं पराजित हूँ, मैं अभिनेता नहीं, ईमानदारी से अपने आपको समझने वाला कलाकार हूँ, मुझे कीर्ति नहीं, केवल अभिव्यक्ति की सफाई की तलाश है; किन्तु, यह खट्टे अमूर के त्याग का उदाहरण है अथवा सच्ची दिनभरा का, इसका ठीक-ठीक पता लगाना कठिन कार्य है। फिर यह बात भी है कि आध्यात्मिक साधक की स्वतन्त्रता इन्द्रिय-जय का परिणाम होती है। किन्तु, कलाकार स्वतन्त्रता इसलिए चाहते हैं कि उनकी सवेदनाओं और अनुभूतियों का क्षेत्र खूब विस्तीर्ण हो सके। साधक की बाधा इन्द्रियासक्ति है, कलाकार की बाधा वे मूल्य हैं, जो इन्द्रिय-तर्पण में बाधा डालते हैं। आध्यात्मिक साधना चरित्र की साधना है, कला की साधना की मूल प्रेरणा व्यक्तित्व है। जब तक व्यक्तित्व प्रसरणशील है, तभी तक कला में ताजगी रहती है और चेतना के नये-नये वातायन खुलते रहते हैं। किन्तु, चरित्र के आते ही चीजें जम कर पत्थर और निर्जीव होने लगती हैं तथा सवेदना का मार्ग अवरोध हो जाता है।

मनुष्य का पूरा अस्तित्व तीन घरातलों में बाँटा जा सकता है। सबसे निचला

१. सात्र का एक पात्र कहना है, ‘मेरा उद्देश्य लिखने के लिए लिखना नहीं है। मैं किसी खास मन-स्थितियों को सफाई से समझने के लिए लिखता हूँ’। साहित्य से मुझे कोई प्रयोजन नहीं है। मनमें जो बात आती है, उसे शब्दों की व्यास तलाश किये बिना, मैं व्यो का त्याग लिखना चाहता हूँ।”

धरातल हमारा जैव धरातल है, जिस पर साहित्य के नौ मूल भाव उत्पन्न होते हैं। इन मूल भावों में से अनेक (जैसे रति, क्रोध, मय, घृणा आदि) मनुष्य में भी होते हैं और पशु में भी। उससे ऊपर बुद्धि का धरातल है और उससे भी ऊपर आत्मा का। जैसे जैव धरातल के परिमार्जन से कलाएँ उत्पन्न होती हैं, वैसे ही बुद्धि के विकास से विज्ञान और आत्मिक अनुभूतियों से धर्म का जन्म होता है। परंपरा से कला की खूबी यह मानी जाती थी कि वह जैव धरातल से उठकर आत्मा के धरातल तक पहुँच सके। इस कार्य में बुद्धि की सहायता कला भी स्वीकार करती है, किन्तु, उसके सकेत बुद्धि के परे भी पहुँचते हैं। आत्मा का धरातल बुद्धि के स्तर से ऊपर पड़ता है। इसीलिए, धर्म का जन्म सबुद्धि की क्रोध में होता है, उन प्रश्नों के कोलाहल में होता है, जिनके उत्तर विज्ञान के पास नहीं हैं। किन्तु, जन्म लेने के बाद धर्म की सार्यकता यह हो जाती है कि वह आत्मा के धरातल से नीचे भी उतरे और हमारी जैव उत्तेजनाओं को प्रभावित करे।

धर्म की चरम अभिव्यक्ति आचरणों की पवित्रता में देखी जाती है। धर्म केवल रहस्यवाद में नहीं उलझता, वह आचरण के सिद्धान्त भी सिखाता है। इसीलिए, धर्म व्यक्तित्व को दबाकर चरित्र का निर्माण करता है। इसीलिए, जो धर्म जितने ही अधिक कठोर नियंत्रण में विश्वास करता है, वह उतना ही कवित्वहीन भी होता है। कुछ साधना और वैराग्य में विश्वास करने वाला व्यक्ति वैसा कवि नहीं हो सकता, जिसे हम सरस अथवा प्राणवान् कहते हैं। जब तक जीवशास्त्र और मनोविज्ञान का आविर्भाव नहीं हुआ था, कवि और वैरागी के बीच भेद तब भी था। किन्तु, जब से इन शास्त्रों के अनुसंधान ने यह बताना आरम्भ किया कि नैतिकता के नियम ईश्वरीय नहीं हैं, वे परिस्थितियों के अनुसार बदलते रहते हैं, तब से आदमी अपने स्वतन्त्रों के प्रति उदार हो गया है और तत्परिणामस्वरूप कवि और वैरागी के बीच की दूरी काफी बड़ी हो गयी है।

धर्म के अनादर का सामान्य कारण विज्ञान का उत्थान समझा जाता है, किन्तु, कला के क्षेत्र में इसका अधिक प्रबल कारण चरित्र की उपेक्षा और व्यक्तित्व का मोह है। जब से नैतिकता का स्थान सौन्दर्यबोध ने और मरणोत्तर अमरत्व का स्थान कीर्ति कामना ने ले लिया, तब से कलाकार के व्यक्तित्व का प्रसार कुछ ज्यादा आसान हो गया है। साहित्य में धर्म का अनादर इसलिए नहीं हुआ कि आदमी को वह रहस्यवाद की ओर प्रेरित करता है, बल्कि, इसलिए कि मनुष्य पर वह अकुश लगाता है, उसके आवेगों को नियंत्रित करता है, उसके व्यक्तित्व को दबाकर उसे बंधे घाटों में कैद रखना चाहता है। किन्तु, यह युग चरित्र नहीं, व्यक्तित्व का है। आदमी आज बंध कर रहना नहीं चाहता, वह उन्मुक्त प्रवाह में अहर्निश बहना चाहता है। युगों से मनुष्य ने जो अनुभूति अर्जित की, बार-बार के अनुभवों से उसने जिस विवेक (कान्सेंस) को रूप दिया, वे सारे अनुभ-

गया। किन्तु, ससार के जिस भाग से प्रवृत्ति की दिशा भारत पहुँची थी, अब वही से कला की अकर्मण्यता का सदेश विकीर्ण हो रहा है।

अध्यात्म और कला के सन्यासियों के बीच एक साम्य प्रत्यक्ष दिखायी देता है और वह यह कि दोनों ससार से छुट्टी ले कर अपने ध्येय की साधना करना चाहते हैं—साधक परमात्मा के साथ अपने रहस्य-मिलन की अनुभूति की और कलाकार अपनी मन स्थितियों के विशुद्ध वर्णन को।”

और दोनों अपनी स्वतन्त्रता सब कुछ को छोड़ कर ही प्राप्त करते हैं। किन्तु, उनके त्याग दो प्रकार के होते हैं। साधक की दृष्टि यह होती है कि जब तक हम इन्द्रियो, मानवो और वस्तुओं में आसक्त हैं, तब तक हम स्वाधीन नहीं हैं और जहाँ-जहाँ हमारी आसक्ति है, वही वहाँ हमारी पराधीनता है। जो व्यक्ति अपनी आसक्ति के सारे बंधन खोल लेने में समर्थ हो जाता है, वही सिंह है, वही स्वतन्त्र है और विद्व-प्रपञ्च की लपटें उसी व्यक्ति को नहीं व्यापती हैं।

किन्तु, आधुनिक कलाकार जिस स्वतन्त्रता की कामना करते हैं, वह आध्यात्मिक साधक की स्वतन्त्रता नहीं है न उनका त्याग आध्यात्मिक साधक का त्याग है। कीर्ति की कामना अध्यात्म-साधना में दूषित मानी जाती है, किन्तु, साहित्य-शास्त्र में वह साहित्य का एक प्रयोजन समझी जाती थी। और अब, गरचे, ऐसे साहित्यकार हैं, जो यह कहते फिरते हैं कि मैं पराजित हूँ, मैं अभिनेता नहीं, ईमानदारी से अपने आपको समझने वाला कपाकार हूँ, मुझे कीर्ति नहीं, केवल अभिव्यक्ति की सफाई की तलाश है; किन्तु, यह खट्टे अमूर के त्याग का उदाहरण है अथवा सच्ची विनम्रता का, इसका ठीक-ठीक पता लगाना कठिन कार्य है। फिर यह बात भी है कि आध्यात्मिक साधक की स्वतन्त्रता इन्द्रिय-जय का परिणाम होती है। किन्तु, कलाकार स्वतन्त्रता इसलिए चाहते हैं कि उनकी सवेदनाओं और अनुभूतियों का क्षेत्र एवं विस्तीर्ण हो सके। साधक की बाधा इन्द्रियासक्ति है, कलाकार की बाधा वे मूल्य हैं, जो इन्द्रिय-सर्पण में बाधा डालते हैं। आध्यात्मिक साधना चरित्र की साधना है, कला की साधना की मूल प्रेरणा व्यक्तित्व है। जब तक व्यक्तित्व प्रसरणशील है, तभी तक कला में ताजगी रहती है और चेतना के नये-नये वातायन सुलते रहते हैं। किन्तु, चरित्र के आवे ही चीजें जम कर पत्थर और निर्जीव होने लगती हैं तथा सवेदना का मार्ग अवहट्ट हो जाता है।

मनुष्य का पूरा अस्तित्व तीन घरातलो में बाँटा जा सकता है। सबसे निचला

सूत्र का एक पान कहना है, ‘मेरा उद्देश्य लिखने के लिए लिखना नहीं है। मैं किन्हीं खास मन-स्थितियों को सफाई से समझने के लिए लिखता हूँ। साहित्य से मुझे कोई प्रयोजन नहीं है। मनमें जो बात आती है, उसे शब्दों की ब्यादा तलाश किये बिना, मैं उन्हीं का त्यो लिखना चाहता हूँ।”

धरातल हमार जैव धरातल है, जिस पर साहित्य के नौ मूल भाव उत्पन्न होते हैं। इन मूल भावों में से अनेक (जैसे रति, क्रोध, भय, घृणा आदि) मनुष्य में भी होते हैं और पशु में भी। उससे ऊपर बुद्धि का धरातल है और उससे भी ऊपर आत्मा का। जैसे जैव धरातल के परिमाणन से कलाएँ उत्पन्न होती हैं, वैसे ही बुद्धि के विकास से विज्ञान और आत्मिक अनुभूतियों से धर्म का जन्म होता है। परपरा से कला की खूबी यह मानी जाती थी कि वह जैव धरातल से उठकर आत्मा के धरातल तक पहुँच सके। इस कार्य में बुद्धि की सहायता कला भी स्वीकार करती है, किन्तु, उसके सकेत बुद्धि के परे भी पहुँचते हैं। आत्मा का धरातल बुद्धि के स्तरसे ऊपर पड़ता है। इसीलिए, धर्म का जन्म सबुद्धि की कौध में होता है, उन प्रश्नों के कोसाहल में होता है, जिनके उत्तर विज्ञान के पास नहीं हैं। किन्तु, जन्म लेने के बाद धर्म की सार्यकता यह हो जाती है कि वह आत्मा के धरातल से नीचे भी उतरे और हमारी जैव उत्तेजनाओं को प्रभावित करे।

धर्म की चरम अभिव्यक्ति आचरणों की पवित्रता में देखी जाती है। धर्म केवल रहस्यवाद में नहीं उलझता, वह आचरण के सिद्धान्त भी सिखाता है। इसीलिए, धर्म व्यक्तित्व को दबाकर चरित्र का निर्माण करता है। इसीलिए, जो धर्म जितने ही अधिक कठोर नियंत्रण में विश्वास करता है, वह उतना ही कवित्वहीन भी होता है। कृच्छ्र साधना और वैराग्य में विश्वास करने वाला व्यक्ति वंसा कवि नहीं हो सकता, जिसे हम सरस अथवा प्राणवान् कहते हैं। जब तक जीवशास्त्र और मनोविज्ञान का आविर्भाव नहीं हुआ था, कवि और वैरागी के बीच भेद तब भी था। किन्तु, जब से इन शास्त्रों के अनुसंधान ने यह बताना आरम्भ किया कि नैतिकता के नियम ईश्वरीय नहीं हैं, वे परिस्थितियों के अनुसार बदलते रहते हैं, तब से आदमी अपने स्वतन्त्रों के प्रति उदार हो गया है और तत्परिणामस्वरूप कवि और वैरागी के बीच की दूरी काफी बड़ी हो गयी है।

धर्म के अनादर का सामान्य कारण विज्ञान का उत्थान समझा जाता है, किन्तु, कला के क्षेत्र में इसका अधिक प्रबल कारण चरित्र की उपेक्षा और व्यक्तित्व का मोह है। जब से नैतिकता का स्थान सौन्दर्यबोध में और मरणोत्तर अमरत्व का स्थान कीर्ति कामना में ले लिया, तब से कलाकार के व्यक्तित्व का प्रसार कुछ ज्यादा जासान हो गया है। साहित्य में धर्म का अनादर इसलिए नहीं हुआ कि आदमी को वह रहस्यवाद की ओर प्रेरित करता है, बल्कि, इसलिए कि मनुष्य पर वह अकुश लगाता है, उसके आवेशों को नियंत्रित करता है, उसके व्यक्तित्व को दबाकर उसे बंधे घाटों में कैद रखना चाहता है। किन्तु, यह युग चरित्र नहीं, व्यक्तित्व का है। आदमी आज बंध कर रहना नहीं चाहता, वह उन्मुक्त प्रवाह में अर्हतिश वहना चाहता है। युगों से मनुष्य ने जो अनुभूति अर्जित की, बार-बार के अनुभवों से उसने जिस विवेक (कॉन्सेंस) को रूप दिया, वे सारे अनुभव

अब नीरस और निरर्थक मालूम होते हैं। वह उनके घेरो को तोड़ कर नयी अनुभूतियाँ हासिल करना चाहता है, जरूरत हो तो चरित्र को गँवा कर भी व्यक्तित्व का विस्तार पाना चाहता है।

स्पष्ट ही, व्यक्तित्व के प्रसार में सबसे बड़ी बाधा पुराने मूल्य उपस्थित करते हैं, पुरानी नैतिकता उपस्थित करती है, वे रूढ़ियाँ उपस्थित करती हैं, जिनके आधार पर सम्यता टिकी हुई है। ऐसी स्थिति में कवि को अगर पुराने मूल्य पसन्द न हों, तो उसे नये मूल्यों की सृष्टि करनी चाहिए, समाज के सामने उन नये मूल्यों का प्रस्ताव रखना चाहिए। किन्तु, नये मूल्य किसी को स्मरने ही नहीं। अतएव, कलाकारों ने पुराने मूल्यों को चुनौती देने के बदेले, उनसे रुठकर तटस्थ हो जाने की राह पकड़ ली है।

चूँकि यह सम्यता पापण्डियों की सम्यता है, चूँकि यह सम्यता शक्तिशालियों के पाप पर पर्दा डालती है और धर्मियों के अपराध के बदले गरीबों को दण्ड देती है, इसलिए आधुनिक कलाकार इस सम्यता के खिलाफ हैं, जो बहुत ही तर्कसंगत बात है। किन्तु, यह बात समझ में नहीं आती कि केवल रुठ जाने से, केवल अप्रतिबद्ध हो जाने से यह विकृत सम्यता सुधर कैसे जायगी। रुठना और यह कहना कि हम इस सम्यता के किसी भी मूल्य को स्वीकार नहीं करेंगे, सम्यता की कठोर आलोचना तो जरूर है, किन्तु, केवल इतने से वह दुनिया बज्र में नहीं आ सकती, जिसकी कल्पना कवियों के मन में छिपी हुई है।

किन्तु, आधुनिक कलाकार मूल्यों के स्थान पर नये मूल्यों की स्थापना की बात नहीं करते, सम्यता को बदलकर नयी सम्यता लाने की बात नहीं कहते। वे केवल यह दिखाकर रह जाते हैं कि यह सम्यता उन्हें बिल्कुल नापसन्द है और इस दुनिया के लोगों के बीच वे अजनबी बनकर जी रहे हैं। उनके जीवन की कोई सायंकता नहीं है, उनके जीने का कोई औचित्य नहीं है। यह घूम-फिरकर उसी रोमासवादी मनोदशा का प्रत्यावर्तन सा दीखता है, जिसके अधीन कविगण अपने को और लोगों से अधिक विलक्षण, अधिक सुकुमार और भिन्न समझते थे।

रोमांटिक मुद्रा के प्रभाव में आकर गालिब ने लिखा था—

रहिये अब ऐसी जगह चलकर जहाँ कोई न हो,

हमसफ़र कोई न हो और हमजबान कोई न हो।

पड़िये गर बीमार तो कोई न हो तीमारदार,

और अगर मर जाइये तो नौहस्वाँ कोई न हो।

और आधुनिक बोध की परीशानियों से घबराकर सार्थ का एक पात्र कहता

“मैं यहाँ से जाना चाहता हूँ। मैं किसी ऐसी जगह जाना चाहता हूँ जो मेरे अनुकूल हो, जहाँ की दुनिया में मैं फिट कर सकूँ। लेकिन, हाय,

मेरी जगह कही नहीं है। मैं कही का भी नहीं हूँ।”

—नौसिया

और सार्त्र के एक दूसरे पात्र से जुपिटर कहता है,

“घुसपैठिये ! इस दुनिया में तेरे लिए जगह नहीं है। तू यहाँ उसी तरह घुस आया है, जैसे माँस में काँटा घुस जाता है।”

—ब पलाइज

नौसिया का नायक एक जगह और कहता है,

“मैं अकेला हूँ। सभी लोग जा चुके। अब वे अपने घरों पर अखबार पढ़ रहे होंगे या रेडियो सुन रहे होंगे। रविवार समाप्त हो रहा है। अब नहीं कि सोमवार की बात सोचनी उन्होंने आरम्भ कर दी हो। किन्तु, मेरे लिए रविवार और सोमवार, सब एक ही समान हैं। सभी दिन एक ढर्रे से आते हैं और वैसे ही निकल जाते हैं।”

आदमी सचमुच इतना अकेला होता है या नहीं, इसे हम सदिग्ध मानते हैं। लगता है, सार्त्र ने आदमी के अकेलेपन की कल्पना करने के लिए ऐसे चरित्रों का निर्माण किया है। अथवा ऐसी भावना, पस्ती के समय, हम में प्रत्येक के भीतर उठती है। किन्तु, उसे हम देर तक ठहरने नहीं देते। या यह वह मानसिक रोग है, जिसका इलाज मनोविज्ञान के जानकार किया करते हैं। किन्तु, यह बात कौन-सी है, जो आदमी को इतना चिन्तित और विषण्ण रखती है? वह कौन रहस्य है, जो अकेलेपन से प्रस्त मनीषियों के हृदय में तड़प रहा है और जिसका गाहक उन्हें सारे ससार में कही नहीं मिलता?

टॉलस्टॉय ने अपनी आत्मकथा (कनफेसन) में लिखा है कि जब वे यूरोप घूमकर पहली बार लौटे, वे अपनी प्रसिद्धि से फूले हुए थे। किन्तु, सीधे ही उनके भीतर यह प्रश्न उठने लगा कि धन, ऐश्वर्य और कीर्ति पाकर मनुष्य को आखिर मिलता क्या है? क्या ये चीजें मृत्यु को रोक सकती हैं? मनुष्य जन्म क्यों लेता है? वह किसलिए जीता है? उसके जीवन की सार्थकता क्या है, ओचित्य क्या है? टॉलस्टॉय इन प्रश्नों पर बहुत दिनों तक विचार करते रहे और अन्त में दिखायी उन्हें यह पड़ा कि जीवन की सार्थकता कर्म में है। सबसे अच्छा आदमी किसान है, जो जिन्दगी की गहराइयों में भ्रूँककर विषण्ण होने के बजाए, हर रोज़ डटकर शारीरिक श्रम करता है, और जब मृत्यु आती है, वह बिना चबराये हुए उसे स्वीकार कर लेता है। इसीलिए, टॉलस्टॉय ने विज्ञान का जीवन स्वीकार कर लिया था।

टॉलस्टॉय की शकाएँ परम्परा के भीतर उठने वाली शंकाएँ थीं और उनका समाधान भी उन्हें लगभग परम्परा से ही प्राप्त हुआ था। किन्तु जब परम्परा टूट गयी, इन प्रश्नों के संश्लेषण में वृद्धि हो गयी। जब परम्पराएँ टूट गयीं, नैतिक

सिद्धान्तों की उस कठोर पद्धति का अभाव हो गया, जो जीवन की व्याख्या करती थी, जीवन को दिशा-निर्देश देती थी। जीवशास्त्र और मनोविज्ञान ज्यों-ज्यों मनुष्य को उसके नग्न रूप का दर्शन कराते गये, नैतिकता के सिद्धान्त त्यों-त्यों कुछ ज्यादा बेमानी होते गये। रोमांसवादी युग तक मनुष्य निरन्तर-उन्नति के सिद्धान्त में विश्वास करता था, इसलिए, उसके पास एक सहारा था, एक अवलम्ब था। किन्तु, अब वह अवलम्ब भी नष्ट हो गया। अब मनुष्य सोचता है कि हमारा जन्म नियति के किसी नियम के अधीन नहीं हुआ है, हम आकस्मिक घटनाएँ हैं। जैसे प्रकृति पशुओं और पेड़ों को बिना किसी उद्देश्य के उत्पन्न करती है, वैसे ही, वह मनुष्य को भी अकारण ही जन्म दे रही है।

परम्परा के बंधे-बंधाये, सुस्पष्ट सिद्धान्तों में अविश्वास हो जाने के कारण मनुष्य ने अपने आपको उनसे तोड़कर अलग कर लिया और इन सिद्धान्तों से दूटकर अलग हो जाने के कारण ही अब वह निःसंग हो गया है। वह अपने जीवन की सार्थकता की सिद्धि खोजता है, किन्तु, सार्थकता उसे कहीं भी दिखायी नहीं देती। ससार में आनन्द के साधन अनेक हैं, किन्तु, केवल आनन्द भोगकर, केवल खिलौनों से जी बहलाकर मर जाना यथेष्ट नहीं है। मनुष्य को कहीं न कहीं अडना भी चाहिए, किसी-न-किसी चिन् में विश्वास भी करना चाहिए। आखिर, इस विश्व-ब्रह्मांड के साथ उसका क्या सम्बन्ध है? और जीवन को मार्गदर्शन देने वाले तथा मनुष्य को नियन्त्रित करने वाले सिद्धान्तों से मुक्ति पा लेने के बाद क्या मनुष्य सचमुच स्वाधीन हो गया? स्वाधीन वह भले ही हो गया हो, किन्तु, इससे उसकी कठिनाइयाँ घटी नहीं, बढ़कर वेशुमार हो गयी हैं। और सबसे बड़ी कठिनाई यह है कि जिन सिद्धान्तों के प्रचलन के कारण दायित्व निर्वाह में पहले सुविधा होती थी, वे सिद्धान्त तो दूट गये, किन्तु, दायित्व माथे पर ज्यों-का-त्यों लदा हुआ है।

यही वह स्थिति है, जिसे पश्चिम के लेखक 'ऐंगिश', कण्ठा, नियति और 'एबनडिटी' कहकर व्यक्त करते हैं। यही वह स्थिति है, जिसे साहित्य में उतारने के लिए लेखकों ने ऐसे चरित्र निमित्त किये हैं, जिनके चारों ओर किसी भी क्षितिज का आभास नहीं मिलता, जो पात्र केवल बेचैनी का इज्जहार करते हैं और अपनी विपण्णता, असहायता और घोर अप्रसन्नता की छाप छोड़कर हमसे बिदा हो जाते हैं।

"मैं विश्व के साथ उतना ही सलग्न हूँ, जितना यह प्रकाश सलग्न है। मगर मैं पत्थर और पानी के ऊपर-ऊपर चलता हूँ। कोई चीज मुझे तल तक नहीं ले जा सकती, न मुझे किसी ठोस तत्त्व का स्पर्श करा सकती है। मैं अजनबी हूँ, ससार से निर्वासित, अतीत से निर्वासित, अपने-आपसे निर्वासित।

स्वतन्त्रता निर्वासन है। मुझे स्वतन्त्र होकर जीने का दण्ड मिला है।”

—सार्न-कृत एक चरित्र

“मैं बनाया क्यों गया ? समय के पूर्व ही मैं बूढ़ा हो गया हूँ, चूहे के समान काला और कुरूप हो गया हूँ। क्या मेरा निर्माण ईश्वर ने अपनी लीला के लिए किया था ?”

—जूलियन ग्रीन-कृत एक चरित्र

“मैं कही का भी नहीं हूँ। मेरे नहीं रहने से कोई मुझे याद नहीं करेगा। नीचे चलने वाली रेलमें भीड़ बैसी-को-बैसी ही है। रेस्तराँ अब भी खचा-खच भरे हुए हैं। हर जगह मुड़-ही-मुड़ दिखायी देते हैं और हर आदमी छोटी-छोटी बातों को लेकर उत्तेजित हो रहा है। मैं दुनिया से चुपके-से खिसक गया, मगर दुनिया अब भी भरी हुई है। सच्ची बात यह है कि मैं ससार के लिए अनिवार्य नहीं था।”

—सार्न-कृत व वास

जिन्होंने सम्यता को कटोन के रूप में स्वीकार कर लिया है, उनमें भीतर कोई बेचैनी नहीं उठती। वे दिन भर दफ्तरों में काम करते हैं और रात में बत्तियों के मर्ज लेकर आनन्द से सो जाते हैं और उन्हें लगता है, वे पूरा जीवन जी रहे हैं। किन्तु, जो व्यक्ति आध्यात्मिक जीवन के स्थान पर कृत्रिम, यान्त्रिक जीवन का वरण करके तृप्त नहीं होता, उसके भीतर प्रश्न उठते ही रहते हैं और वह अनुत्तरित प्रश्नों के अरण्य में भटकता हुआ कहीं भी शान्ति नहीं पाता है।

नये मनुष्य को नीरसे के मुख से यह सुनकर बड़ी खुशी हुई थी कि ईश्वर की मृत्यु हो गयी। किन्तु, यह रहस्य-अब खुला है कि ईश्वर की मृत्यु ईश्वर की मृत्यु नहीं, उन मूल्यों की मृत्यु थी, जो मनुष्य और ईश्वर के बीच सेतु बनाये हुए थे। नये आदमी की मुसीबत यह है कि वह न तो इस सेतु को फिर से बनाने को तैयार है, न वह इस सेतु के बिना शान्ति और आश्वासन पा सकता है।

एक अन्य दृष्टि से देखने पर यह भासित होता है कि यह स्थिति कर्म के त्याग से उत्पन्न हुई है, समाज से अपने को तटस्थ बनाने के कृत्रिम प्रयास से उत्पन्न हुई है। यह स्थिति सामाजिक और वैयक्तिक चेतनाओं के बीच खुदी हुई छाई का परिणाम है। यह निष्कर्म चिन्तन की उस लहर का निरर्थक दहन है, जो ऐसे सवालियों से उन्मत्त रही है, जिनका जवाब न तो पहले मिला था, न कभी आगे मिलने वाला है। अनेक वे वे लोग, जो ससार को लीला समझकर सन्तुष्ट हो जाते थे। आधुनिक बोध से भूल यह हुई कि उसने ससार को रहस्य मान लिया। मगर, रहस्य-बोध के लिए जितने भी प्रयास किये जायें, रहस्य खुलने वाला नहीं है। आधुनिक बोध इस रहस्य के दरवाजे पर तिर पटकता है, मगर, दरवाजे हिलते भी नहीं। यही निष्फल, लेकिन सचाई से भरा क्रन्दन आधुनिक बोध की

सिद्धान्तों की उस कठोर पद्धति का अभाव हो गया, जो जीवन की व्याख्या करती थी, जीवन को दिशा-निर्देश देती थी। जीवशास्त्र और मनोविज्ञान ज्यों-ज्यों मनुष्य को उसके नग्न रूप का दर्शन कराते गये, नैतिकता के सिद्धान्त त्यों-त्यों कुछ ज्यादा बेमानी होते गये। रोमानवादी युग तक मनुष्य निरन्तर-उन्नति के सिद्धान्त में विश्वास करता था, इसलिये, उसके पास एक सहारा था, एक अवलम्ब था। किन्तु, अब वह अवलम्ब भी नष्ट हो गया। अब मनुष्य सोचता है कि हमारा जन्म नियति के किसी नियम के अधीन नहीं हुआ है, हम आकस्मिक घटनाएँ हैं। जैसे प्रकृति पशुओं और पेड़ों को बिना किसी उद्देश्य के उत्पन्न करती है, वैसे ही, वह मनुष्य को भी अकारण ही जन्म दे रही है।

परम्परा के बंधे-बंधाये, सुस्पष्ट सिद्धान्तों में अविश्वास हो जाने के कारण मनुष्य ने अपने आपको उनसे तोड़कर अलग कर लिया और इन सिद्धान्तों से दूटकर अलग हो जाने के कारण ही अब वह निःसंग हो गया है। वह अपने जीवन की सार्थकता की सिद्धि खोजता है, किन्तु, सार्थकता उसे कहीं भी दिखायी नहीं देती। सत्सार में आनन्द के साधन अनेक हैं, किन्तु, केवल आनन्द भोगकर, केवल खिलौनों से जी बहलाकर मर जाना यथेष्ट नहीं है। मनुष्य को कहीं न कहीं अड़ना भी चाहिए, किसी-न-किसी चिन् में विश्वास भी करना चाहिए। आखिर, इस विश्व-ग्रह्याड के साथ उसका क्या सम्बन्ध है? और जीवन को मार्गदर्शन देने वाले तथा मनुष्य को नियन्त्रित करने वाले सिद्धान्तों से मुक्ति पा लेने के बाद क्या मनुष्य सचमुच स्वाधीन हो गया? स्वाधीन वह भले ही हो गया हो, किन्तु, इससे उसकी कठिनाइयाँ घटी नहीं, बढ़कर बेनुमार हो गयी हैं। और सबसे बड़ी कठिनाई यह है कि जिन सिद्धान्तों के प्रचलन के कारण दायित्व-निर्वाह में पहले सुविधा होती थी, वे सिद्धान्त तो दूट गये, किन्तु, दायित्व माथे पर ज्यों-का-त्यों लदा हुआ है।

यही वह स्थिति है, जिसे पश्चिम के लेखक 'एंगिश', कशना, नियति और 'एबसॉर्डिटी' कहकर व्यक्त करते हैं। यही वह स्थिति है, जिसे साहित्य में उतारने के लिए लेखकों ने ऐसे चरित्र निमित्त किये हैं, जिनके चारों ओर किसी भी क्षितिज का आभास नहीं मिलता, जो पात्र केवल बेचैनी का इज्जहार करते हैं और अपनी विपण्णता, असहायता और घोर अप्रसन्नता की छाप छोड़कर हमसे विदा हो जाते हैं।

"मैं विश्व के साथ उतना ही सलग्न हूँ, जितना यह प्रकाश सलग्न है। मगर मैं पत्थर और पानी के ऊपर-ऊपर चलता हूँ। कोई चीज मुझे तल तक नहीं ले जा सकती, न मुझे किसी ठोस तत्त्व का स्पर्श करा सकती है। मैं अजनबी हूँ, सत्सार से निर्वासित, अतीत से निर्वासित, अपने आपसे निर्वासित।

स्वतन्त्रता निर्वासन है। मुझे स्वतन्त्र होकर जीने का दण्ड मिला है।”

—सार्न-कृत एक चरित्र

“मैं बनाया क्यों गया ? समय के पूर्व ही मैं बूढ़ा हो गया हूँ, चूहे के समान काला और कुरूप हो गया हूँ। क्या मेरा निर्माण ईश्वर ने अपनी लीला के लिए किया था ?”

—जूलियन ग्रोन-कृत एक चरित्र

“मैं कहीं का भी नहीं हूँ। मेरे नहीं रहने से कोई मुझे याद नहीं करेगा। नीचे चलने वाली रेलमें भीड़ बैसी-की-बैसी ही है। रेस्तराँ अब भी खचा-खच भरे हुए हैं। हर जगह मुड़-ही-मुड़ दिखायी देते हैं और हर आदमी छोटी-छोटी बातों को लेकर उत्तेजित हो रहा है। मैं दुनिया से चुपके-से खिसक गया, मगर दुनिया अब भी भरी हुई है। सच्ची बात यह है कि मैं ससार के लिए अनिर्वाय नहीं था।”

—सार्न-कृत द वाल

जिन्होंने सभ्यता को छटीन के रूप में स्वीकार कर लिया है, उनके भीतर कोई बेचैनी नहीं उठती। वे दिन भर दफतरो में काम करते हैं और रात में बलबों के मजे लेकर आनन्द से सो जाते हैं और उन्हें लगता है, वे पूरा जीवन जी रहे हैं। किन्तु, जो व्यक्ति आध्यात्मिक जीवन के स्थान पर कृत्रिम, यान्त्रिक जीवन का वरण करके तृप्त नहीं होता, उसके भीतर प्रश्न उठते ही रहते हैं और वह अनुत्तरित प्रश्नों के अरण्य में भटकता हुआ कहीं भी शान्ति नहीं पाता है।

नये मनुष्य को नीति के मुख से यह सुनकर बड़ी खुशी हुई थी कि ईश्वर की मृत्यु हो गयी। किन्तु, यह रहस्य अब खुला है कि ईश्वर की मृत्यु ईश्वर की मृत्यु नहीं, उन मूल्यों की मृत्यु थी, जो मनुष्य और ईश्वर के बीच सेतु बनाये हुए थे। नये आदमी की मुसीबत यह है कि वह न तो इस सेतु को फिर से बनाने को तैयार है, न वह इस सेतु के बिना शान्ति और आश्वासन पा सकता है।

एक अन्य दृष्टि से देखने पर यह भासित होता है कि यह स्थिति कर्म के त्याग से उत्पन्न हुई है, समाज से अपने को तटस्थ बनाने के कृत्रिम प्रयास से उत्पन्न हुई है। यह स्थिति सामाजिक और वैयक्तिक चेतनाओं के बीच खुदी हुई खाई का परिणाम है। यह निष्कर्ष चिन्तन की उस लहर का निरर्थक फटन है, जो ऐसे सवाल से उलझ रही है, जिनका जवाब न तो पहले मिला था, न कभी आगे मिलने वाला है। भले वे वे लोग, जो ससार को लीला समझकर सन्तुष्ट हो जाते थे। आधुनिक बोध से भून यह हुई कि उसने ससार को रहस्य मान लिया। मगर, रहस्य-बोध के लिए जितने भी प्रयास किये जायें, रहस्य खुलने वाला नहीं है। आधुनिक बोध इस रहस्य के दरवाजे पर सिर पटकता है, मगर, दरवाजे हिलते भी नहीं। यही निष्फल, लेकिन सचाई से भरा क्रन्दन आधुनिक

विशेषता है।

रुढ़ियों की छाप पड़ते-पड़ते नैतिक मूल्य विकृत हो जाते हैं। जब भी सौन्दर्य की दुहाई बिद्या की रुढ़ि को जीवित रखने को दी जाती है, सौन्दर्य में विकार भर जाता है उसकी ताजगी खत्म हो जाती है। जब भी किसी अन्याय को नजर-अन्दाज किया जाता है, न्याय की मृत्यु हो जाती है। और जब भी एक-पक्षीय सिद्धान्त को सत्य बना कर पेश किया जाता है, सत्य का रोशनी गायब हो जाती है। अतएव, जो मनीषी परंपरागत मूल्यों के विरोध में खड़े हैं, उनकी ईमानदारी पर शका करने की कोई गुजाइश नहीं है। मूल्यों की महिमा यह होनी चाहिए कि वे मनुष्य के भीतर मानवीय भावनाओं को जगायें मनुष्य को सोचने को बाध्य करें, उसे व्याकुल और बेचैन बनायें। किन्तु, रुढ़िग्रस्त मूल्य केवल मुखौटे का काम देते हैं और उन्हें पहन कर आदमी अपनी जड़ता को छिपा लेता है।

✓ कला निरन्तर क्रान्ति का काम है और क्रान्ति की प्रेरणा चरित्र नहीं, व्यक्तित्व से आती है। किन्तु समाज के स्थापित मूल्य व्यक्तित्व नहीं, चरित्र के पक्षपाती होते हैं। व्यक्तित्व परिवर्तन लाना चाहता है, समाज के स्थापित मूल्य उस परिवर्तन को रोकना चाहते हैं। समाज की स्थिरता का कारण रुढ़ियों का ही स्थैर्य होता है। जब समाज के स्थापित मूल्य बलवान होते हैं, व्यक्तित्व का उभार उनके खिलाफ नहीं टिकता। रुढ़ियों का साथ देकर समाज में अपने लिए स्थान बनाना जामान है। उनका विरोध करके आरम्भी समाज में अपने लिए जगह बड़ी मुश्किल से बनाता है।

ये सारी दलीले अपनी जगह पर सही हैं, लेकिन उतनी ही सही यह बात भी है कि चरित्र और व्यक्तित्व का यह संघर्ष नया नहीं है। उसके दृश्य हम सभी युगों में देखते आये हैं। लेकिन समाज की प्रगति, अन्ततः, उसी परिमाण में हो पाती है, जिस परिमाण में व्यक्तित्व के पक्षपाती चरित्र के पक्षपातियों को दबा सकते हैं। किन्तु व्यक्तित्ववादी लोग यदि रुठ कर तटस्थ हो गये, यह मान कर उन्होंने अगर लड़ना ही छोड़ दिया कि संघर्ष मोटा काम है, अतएव, वह चिन्तकों को शोभा नहीं देता, तो फिर रुढ़ियाँ ज्यों की त्यों बनी रहेगी और रुठनेवालों के आँसू भी अकारण ही सूख जायेंगे। सभी मूल्यों, सभी सस्कारों और सभी समस्याओं को पोंछ कर अपने भीतर से निकाल देने के बाद आदमी स्वतन्त्र तो हो सकता है, किन्तु, इस स्वतन्त्रता का प्रयोजन क्या होना चाहिए?

“अगर हम कभी भी प्रतिबद्ध नहीं हुए, तो फिर हमारी स्वतन्त्रता का ध्येय क्या रह जाता है?” तुमने अपने-आप को स्वच्छ बनाने में पैंतीस वर्ष लगा दिये, लेकिन नतीजा उसका यह है कि तुम केवल रिक्त हो गये हो।”

—सात्र-कृत द एज प्राँव रीजन

अगर पुरानी मान्यताएँ भूठी हैं और उनमें विश्वास करने का कोई आधार नहीं है, अगर विज्ञान का यही कहना ठीक है कि मनुष्य कुछ भी नहीं है, तो भी आदमी पर यह दायित्व आता है कि वह अपने-आपको कुछ बनाने का प्रयास करे। अगर इस दायित्व से वह भागता है, तो फिर उसकी स्वतंत्रता का कोई अर्थ नहीं है।

“तुम्हें साहस करके हर आदमी की तरह काम करना चाहिए, जिससे तुम्हारी यह भावना खत्म हो जाय कि तुम किसी के भी समान नहीं हो।”

—ब एज ग्राव् रोजन

कर्म के अभाव में चित्तन दुःखदायी हो जाता है। जो अप्रतिबद्ध है, वह अपनी स्वतंत्रता को इस उद्देश्य से बचाये फिरता है कि कर्म के पास जाने से कहीं वह स्वतंत्रता मलिन न हो जाय। किन्तु, मनुष्य की महिमा प्रतिबद्ध होने में देखी जाती है, दायित्व और खतरों का सामना करने में परखी जाती है। सार्त्र के उपन्यास ‘नोसिया’ का नायक मँथ्यू वह व्यक्ति है, जो अपनी स्वतंत्रता को हृदय की मंजूपा में जुगाये हुए हर कर्त्तव्य से भागता फिरता है। किन्तु, एकान्त में यह कर्त्तव्य-विमुखता उसे वंश मारती है। वह स्पेन के गृहयुद्ध में इसलिए नहीं गया था कि वह कहीं भी प्रतिबद्ध होने को तैयार नहीं था। लेकिन, एक दिन जब वह गोमेज के साथ खाने को बैठता है, उसे अपने और गोमेज के बीच का भेद स्पष्ट दिखायी देने लगता है। गोमेज वह वीर है, जो स्पेन के गृह-युद्ध में लड़कर वापस आया है और मँथ्यू वह व्यक्ति है, जो उस युद्ध से अलग रहा है। अर मँथ्यू को अपनी अप्रतिबद्धता पर ग्लानि होती है और यह सोचता है :

“मांस का एक टुकड़ा उसके सामने है, एक मेरे सामने। उसे इस मांस के मजे लेने का अधिकार है। उसे यह हक है कि वह इस मांस को अपने उजले दाँतों से भँभोरे; उसे यह अधिकार है कि वह पास वाली खूबसूरत लड़की को देखे और सोचे, “वाह ! कैसी खूबसूरत है !” लेकिन, ये अधिकार मुझे प्राप्त नहीं हैं, क्योंकि मैंने उनकी कीमत नहीं चुकायी है। अगर मैं कौर उठाऊँ, तो स्पेन के सैकड़ों सहीद मेरी गरदन पर टूट पड़ेंगे, क्योंकि मैंने कीमत नहीं चुकायी है।”

सार्त्र का आरंभिक चित्तन प्रतिबद्धता के विरुद्ध पड़ा था, किन्तु, अब वे इस निष्कर्ष पर आ गये हैं कि प्रतिबद्धता के बिना मनीषी का भी निस्तार नहीं है। प्रतिबद्धता ही वह चीज है, जो चित्तक को वास्तविकता के साथ जोड़कर रखती है।

“हमें विश्वास हो गया है कि प्रतिबद्धता से भागना असंभव बाँध है।”

अगर हम पत्थर की तरह नीरव और मूक हो जायें, तो फिर हमारी निष्क्रियता ही एक प्रकार का कर्म बन जायगी।”

—सिचुएसन्स

मनुष्य, स्वभाव से ही, अपने युग की नियति से सबद्ध होता है और अपने अस्तित्व मात्र से वह अपनी भूमिका अदा करता रहता है। उसके वैयक्तिक कर्म का प्रभाव समूह के कर्म पर पड़ता है और अगर वह अपने कर्म से विमुख हो जाता है, तब भी उसकी निष्प्रियता समूह के जीवन को प्रभावित करती है। समाज, राजनीति और ससार से टूटकर अलग जीने की बात केवल सोची जा सकती है। व्यवहार में कोई भी व्यक्ति समाज से हमेशा तटस्थ नहीं रह सकता। युद्ध सार्थ की प्रतिबद्धता-विषयक भावना तब सुधरी, जब उन्होंने अपनी आत्मा पर युद्ध-जनित परिस्थितियों के धक्के महसूस किये।

"या खुदा ! मैं तो युद्ध से बिस्कुल अलग रहना चाहता था, पराजय का भागीदार नहीं बनना चाहता था। मगर, यह क्या कौतुक हुआ कि मैं भी - उसमें गिरपतार हो गया ?"

—सिचुएतन्स

मनुष्य का व्यक्तित्व ऐसा नहीं होता कि वह सबसे टूटकर अलग जी सके। इच्छा न होते हुए भी व्यक्ति को सामूहिक जीवन के साथ बँधना पड़ता है, क्योंकि व्यक्ति समाज पर निर्भर है और समाज की निर्भरता प्रत्येक व्यक्ति पर है। व्यक्ति स्वतन्त्र तो होता है, किन्तु दुनिया में जो घटनाएँ घटती हैं, वह उनके असर के जड़ में भी होता है। यह संभव है कि सामान्य स्थितियों में आदमी अपने मन को यह कहकर बहला ले कि सामूहिक घटनाओं के स्पर्श से वह दूर है, किन्तु, जब चैम्बरलेन और हिटलर के बीच वार्ता चलने लगती है, तब सभी यह जानने को उत्सुक हो उठते हैं कि देखें, इस वार्ता का परिणाम क्या निकलता है। युद्ध की जिम्मेवारी केवल उन्हीं लोगों पर नहीं होती, जो उनकी घोषणा करते हैं। उसकी जिम्मेवारी उन लोगों पर भी होती है, जो समय पर उसे रोकने का प्रयास नहीं करते।

समर शेष है, नहीं पाप का भागी केवल व्याध,
जो तटस्थ हैं, समय गिनेगा उनका भी अपराध।

अगर यह बात सच है कि मनुष्य विरासत नहीं, योजना है, अतीत नहीं, भविष्य है, तो अपनी सही भूमिका वह तभी अदा कर सकता है, जब वह अर्थहीन अस्तित्व को अर्थ देने का प्रयास करे, वस्तुओं के पूर्व-निर्धारित अर्थों का तिरस्कार करके उनके भीतर नये अर्थों का समावेश करे। 'तेल पात्र में है अथवा पात्र तेल में', ऐसे निष्कल चिंतन में डूबे हुए मनुष्य को जीवन की सार्थकता कहीं भी नहीं मिलेगी। स्वाधीनता का अधिकार तभी सिद्ध हो सकता है, जब हम सच्चे अर्थों में जीने का प्रयास करें यानी हम खूलकर प्रतिबद्ध हो और वस्तुओं के पूर्व-निर्धारित अर्थों को केवल अस्वीकृत ही न करें, उनके भीतर अपनी पसन्द के नये अर्थ बिठाने के लिए भी सज्ज रहें। मनुष्य अपनी आत्मा का सही सधान गुफाओं में नहीं, मनुष्यों

के रेले में पाता है, भीड़ और सघर्ष में पाता है। कोरा किताबी ज्ञान मनुष्य को धोखा भी दे सकता है, किन्तु, सघर्षों से निकली हुई शिक्षा कभी भी झूठी नहीं होती।

“हम अपने आप का सधान रहस्य कुजों में नहीं, खुली सड़कों पर पाते हैं, शहरो में पाते हैं, मनुष्यों की भीड़ में पाते हैं। हम अपने आपका पता नब चलता है, जब हम चीजों के बीच महज एक चीज और मनुष्यों के बीच महज एक मनुष्य बनकर जीते हैं।”

—सिचुएसन्स

युद्ध के पहले सार्न ने अकेलेपन के दर्द के मजे खूब लूटे थे। लेकिन ईमानदार चित्तक चाहे जितने भी काल तक मौज से भटकता रहे, अन्त में, सत्य के मार्ग पर वह अवश्य आ जाता है। युद्ध-जनित अनुभूतियों ने सार्न को बता दिया कि जैसे सन्यास लेकर ससार से भाग खड़ा होना पलायन का निःश्वरूप है, उसी प्रकार ससार में रहते हुए ससार से वैराग्य लेकर जीना भी प्रशंसा की बात नहीं है। और इसके अपवाद साहित्यकार भी नहीं हो सकते। क्योंकि ससार में घटने वाली घटनाओं के प्रभाव में, देर-अवेर, वे लोग भी गिरफ्तार हो जाते हैं, जिन्हें दुनिया से तटस्थ होने का शौक है। सिचुएसन्स ने सार्न ने बेलजाक पर अपना क्रोध इसलिए प्रकट किया है कि सन् १८४८ की पेरिस क्रान्ति पर उन्होंने कोई व्याप्त नहीं दिया था। और पलायनवेयर से सार्न की शिकायत यह है कि कम्प्यून के बाद जनता पर जो जुल्म ढाये गये, उन जुल्मों के खिलाफ पलायनवेयर न एक शब्द भी नहीं लिखा। लेखकों और कवियों ने पिछले सौ वर्षों से अनासक्ति और तटस्थता का जो अभ्यास किया है, वह किसी भी प्रकार उचित नहीं कहा जा सकता।

“पिछले सौ वर्षों से लेखक इस सपने में मस्त रहा है कि पाप और पुण्य की विचिकित्सा के परे, बल्कि पतन के भी पास पहुँचकर वह अपनी सारी आस्था अपनी कला को अर्पित करेगा। किन्तु, यह बात वह बिल्कुल ही भूल गया है कि समाज ने हमें कुछ जिम्मेवारियाँ भी सौंपी हैं, जो हमारे बंधा पर मौजूद हैं।”

—सिचुएसन्स

ससार, निसर्गत ही, ऐसी स्थितियों को जन्म देता है, जिनसे नयी नैतिकता उत्पन्न होती है, नयी अनुभूतियाँ और नये मूल्य बोध पैदा होते हैं। दुनिया की किसी भी किताब की तरफ से यह दावा नहीं किया जा सकता कि भूत, भविष्यत् और वर्तमान के मनुष्यों के सभी आचरण सिद्धान्त उसमें लिखे हुए हैं। प्रचलित मूल्यों के अतिक्रमण से ही समाज में परिवर्तन होते हैं, क्रान्ति होती है। अगर सारा जोर सम्मत्ता के रक्षण और पालन पर दिया जाय, तो बढ़ावा रुढ़ियों को मिलेगा एवं सम्मत्ता से ताजगी एवं दिन गायब हो जायगी। इसलिए

मूल्यों को धका से देखने की दृष्टि अन्ति की ही दृष्टि है और इन मूल्यों के विरोध के अधिकार को बचाये रखना, असल में, चितक की स्वाधीनता को ही बचाये रखना है।

यहाँ तक सारी बातें ठीक हैं। किन्तु, चितक जब इस स्वाधीनता को ही सबसे बड़ा मूल्य मान लेता है, तब स्वाधीनता अर्थहीन हो जाती है। सधर्प में पड़ने से वही हमारी स्वतन्त्रता का हास न हो जाय, चितक जब इस विचित्रिक्ता में गिरपतार हो जाता है, उसकी स्वाधीनता वही से बेमानी होने लगती है। जो भी चितक अपनी स्वाधीनता का प्रयोग करने से इनकार करता है, उस पर, कभी न कभी, यह आरोप लगकर रहेगा कि वस्तुओं के प्रचलित अर्थ उसे स्वीकार्य थे, क्योंकि उनके प्रचलन को रोकने के लिए उसने अपनी शक्तियों का उपयोग नहीं किया। अनासक्त और अकर्मण्य भाव से विश्व को समस्याओं पर सोचने की स्वाधीनता कोई स्वाधीनता नहीं है। कर्म के कोलाहल से भरे सधर्प में प्रवेश करने से ही स्वतन्त्रता के भीतर सच्ची अर्थवत्ता का समावेश होता है। कर्मन्यास का धर्म कर्म का त्याग नहीं, केवल फलासक्ति का त्याग है। अनासक्ति से योगी और कलाकार, दोनों की स्वतन्त्रता में वृद्धि होती है। किन्तु, अकर्मण्यता दोनों में से किसी के भी लिए विहित नहीं है।

साहित्य में आधुनिक बोध

सामाजिक पृष्ठभूमि

अपने समग्र इतिहास में दुनिया जिस रफ्तार से बदलती आयी थी, उससे कहीं तेजी के साथ यह पिछले सौ वर्षों में बदली है। और इस परिवर्तन का सबसे प्रत्यक्ष एवं दर्शनीय प्रमाण नगरों की संख्या, महत्व और उनके आकार का विकास है। नगर पहले भी होते थे, किन्तु, उस समय नगरों और ग्रामों की नैतिकता और संस्कृति एक थी। लेकिन, पिछले सौ वर्षों में नगरों के भीतर से अनेक महानगर उत्पन्न हो गये और वर्तमान सभ्यता की जो भी विशिष्टताएँ हैं, वे महानगर उनके प्रमुख केन्द्र हो गये। अब महानगरों की सभ्यता और शहरों तथा देहातों की सभ्यता के बीच काफी चौड़ी दरार पड़ गयी है। आधुनिक बोध इन्हीं महानगरों में बसनेवाले मनीषियों का दृष्टिबोध है, जो ग्रामों और छोटे शहरों में रहनेवालों की समझ में कठिनाई में आता है।

विज्ञान और टेक्नोलॉजी के प्रयोग से मनुष्य अपने सुख, सुविधा और मनोरंजन का जो विस्तार कर सकता था, वह उसने महानगरों में किया है। सत्तार के उद्योगों और व्यवसायों के मुख्य केन्द्र महानगरों में हैं। बड़े-बड़े विश्वविद्यालय महानगरों में अवस्थित हैं। सिनेमा, रेडियो, टेलीविजन, नाटक, ओपरा और धर्म के सर्वश्रेष्ठ केन्द्र महानगरों में मिलते हैं। समदो और सरकारी के मुख्य केन्द्र महानगरों में हैं। श्रेष्ठ पत्र-पत्रिकाएँ महानगरों से निकलती हैं। अच्छे प्रकाशकों के मुख्य कार्यालय महानगरों में हैं। बड़ी बड़ी प्रयोगशालाएँ महानगरों में होती हैं। इसीलिए, राजनीतिज्ञ, विज्ञानवेत्ता, चिंतक, लेखक, कवि और कलाकार अधिकतर महानगरों में बस गये हैं। सत्तार में तात्पर्य अब, असल में, दुनिया के पाँच-छात महानगरों से है। जो मत इन पाँच सात महानगरों में मान्य होता है, वही मत अब मान्यता का मत समझा जाता है। लड़ाइयाँ इन पाँच-छात महानगरों के पड़पड़ और द्वेष से उत्पन्न होती हैं। शान्ति का नारा भी उन्हीं महानगरों की कलान्ति का उच्छ्वास है। वैज्ञानिक उन्नति से उत्पन्न सुविधाओं के भागीदार धीरे-धीरे देहात भी होते जाते हैं। किन्तु, देहात अब भी देहात हैं। दुनिया देहातों से ढँवल गाने के लिए अन्न और लड़ाइयों में कटवाने के लिए नौबतान मर्द चाहती है। देहात

की ओर कोई बात नगरवालों को पसन्द नहीं है।

रूप तो अब देहातो के भी बदलने लगे हैं। जहाँ छोटी छोटी वस्तियाँ थी, वहाँ अब कल-कारखानों से भरे नगर खड़े हो रहे हैं। रेडियो का घोंटा-बहुत प्रचार गाँवों में भी है। बिजली के तार देहातों में भी दौड़ने लगे हैं और देहातों में भी ठाकुरवादी से क्यादा भीड़ अब सिनेमा-सदनो में लगने लगी है। लेकिन, फिर भी देहातों का पुराना मन अभी मरा नहीं है। ईश्वर वहाँ अब भी अदृश्य अचलक के रूप में जीवित है। प्रेम वहाँ अब भी मनुष्य की किसी गंभीर और गौण भावना का नाम है तथा मृत्यु को अब भी देहात के लोग मरणोत्तर जीवन का द्वार समझते हैं। और नारी के प्रति ग्रामों में अब भी यह भाव है कि वह रक्षणीय है तथा सतति-निरोध की शिक्षा ग्रामों में आज भी अच्छी नहीं समझी जाती है।

किन्तु, महानगरों का मन बहुत दूर तक परिवर्तित हो चुका है। विज्ञान और टेक्नोलॉजी का आधार लेकर उठनेवाली सभ्यता ने अपने विशिष्ट प्रति-विधियों का जमाव महानगरों में किया है। इनमें से जो अत्यधिक आधुनिक हैं, वे मानते हैं कि नीचे से जब ईश्वर को मृत्यु की घोषणा की, तब वह पागलपन में नहीं बोल रहा था। किन्तु, आधुनिकता की दीर्घा में जो लोग कुछ नीचे रह गये हैं, वे भी नास्तिक नहीं, तो सदेहवादी प्रकर हैं। प्रेम इनकी दृष्टि में कोई उदात्त भावना नहीं है। वह रुधिर का एक अपा वेग है, मन का एक अनद्यतन पिकार है। वह शैली का एक तरीका है। वह इन्द्रिय तर्पण का एक माध्यम है, जिसे भ्रमवश आध्यात्मिक समझकर पड़ते के भावुक कवियों ने ढेर की ढेर कविताएँ लिखी थी। प्रेम शीशों की मटकी है, प्रेम क्षण-भर की शारीरिक आवश्यकता का नाम है, प्रेम नये-नये चारागाहों की कौतुकी खोज है, प्रेम बोतल की फँकी हुई काग है, प्रेम एक प्याली कॉफी या चाय है।

और मृत्यु ? जिन्दगी की घात में लगी रहनेवाली यह छीकनाक चीज बहुत ही खराब है। वह सर्वनाश का नाम है। वह भय है, आतंक है, परमाणु बम और नेपाम बम है। मृत्यु पातक रोग है, जो हमें भय दिखाकर जीने को लाचार करती है। मृत्यु नहीं चाहती कि हम उसकी याद करें, उसे अपने ध्यान में रखें। दुनिया में मौज-मजे की बहुत सी चीजें हैं। हम इनके असली मजे तभी उठा सकते हैं, जब मृत्यु की हम भूल जायें।

दुनिया का जो भाग आधुनिकता के आलोक से सबसे अधिक आलोकित है, वहाँ परिवार संपाज की सबसे पवित्र इकाई नहीं है। विवाह का आधार दंपति का घत नहीं, आपसी रजामन्दी है। नारियाँ विशेष रूप से रक्षणीय नहीं हैं, इसीलिए, वे पूजा की भी अधिकारिणी नहीं हैं। धर्म के व्यर्थ हो जाने से मूल्यों की दीर्घा में जो जगह खाली हुई, उस पर सौन्दर्यबोध ने आसन जमा

लिया और सौन्दर्य-बोध का मुखौटा पहनकर दुनिया के मन पर शासन, असल में, कामदेव कर रहा है। व्यावहारिक मनुष्य के लिए ईमानदारी कोई अनिवार्य गुण नहीं है। प्रेम नाबुक लोगो की बीमारी का नाम है। सिधार्थ, सच्चाई, वीरता और बलिदान बतने अच्छे नहीं हैं, जितनी अच्छी चालाकी हो सकती है। और जब सभी लोग चालाकी से ही जीते हैं, तब वीरता और बलिदान बेवकूफी की बातें नहीं, तो और क्या हैं? मूल्यों का पचड़ा बेकार है। सबसे बड़ा मूल्य यह है, जिसके सहारे गाड़ी चलती रहती है।

महानगरो में जो सभ्यता फैली है, वह छिछली और हृदयहीन है। लोगो के पारस्परिक मिलन के अवसर तो बहुत ही गये हैं, मगर, इस मिलन में हादिकता नहीं होती, मानवीय सबधों का घनत्व नहीं आ पाता। दफतरो, ट्रामो, बसो, रेलो, सिनेमाघरो, समाजो और कारखाना में आदमी हर समय भीड़ में ही रहता है, मगर, इस भीड़ के बीच वह अकेला होता है। मनुष्य के लिए मनुष्य के भीतर पहले जो माया, ममता और सहानुभूति के भाव थे, वे अब लापता होते जा रहे हैं। देशों की पारस्परिक दूरी घट गयी है, लेकिन, आदमी और आदमी के बीच की दूरी बढ़ती जा रही है।

आरम्भ से ही, कामिनी और कचन पार्थिव जीवन के सब से बड़े प्रलोभन रहे थे। किन्तु, मनुष्य ने, अपने अनुभवों के आधार पर, कुछ मूल्यों की रचना करके इस प्रलोभन पर अकुश लगा दिया था। जब तक यह अकुश बलवान था, कामिनी और कचन को लेकर खलबली तब भी मचती थी, लेकिन, उस समय फिर भी वह संभाल में थी। लेकिन, अब इस अकुश में कोई जोर नहीं है। अतएव, सभी लोग काम और कचन की ओर बेरोक हो कर दौड़ने लगे हैं। और चूँकि कचन के तल से काम भी उपसब्ध किया जा सकता है, इसलिए, सभ्यता की मुख्य चालना कचन बन गया है। नि स्वार्थ सेवा की प्रेरणा महानगरो में भी है, किन्तु ऐसे समाजसेवी अब हँसो के पात्र हैं। हर जगह समाज-सेवा का भी ध्येय कोई न कोई लाभ है। औरतें सेवा का बहाना करती हैं, ध्येय उनका कमेडियो का नेतृत्व करना होता है। डाक्टर अपने चेलों को खास दवाइयों का प्रचार सिखाते हैं और घरायश छिपे छिपे व्यवसायियों का पैसा खाते हैं। प्रोफेसरों का ध्यान जान भी सेवा पर कम, बैर पर अधिक रहता है। छात्र प्रदनों को पहले से ही जानना चाहते हैं। मार्शल एड के अधीन मिली हुई विटामिन यूरोप में काले बाजार में बिकती है। सब लोग रुपये के पीछे दौड़ रहे हैं, क्योंकि कोडिया के मोल सब कुछ खरीदा जा सकता है। बिनापनों के चक्कर में आ कर हर आदमी अपनी जहरतें बढ़ाता है और हर आदमी आसानी से रुपये बनाने के लिए बेचैन है। बहुत-से मर्द बलवों में जाने के पहले सिगार करते हैं और औरतें रसोई बनाने का काम भूलती जा रही हैं।

हिरोशिमा और नागासाकी पर जब से बम बरसे, आदमी का आत्मविश्वास और भी डोल गया। डार्विन ने मनुष्य से उसका देवत्व छीन लिया था। मार्क्स ने उसकी सदाशयता की जड़ खोद डाली थी और फ्रायड ने यह सिद्ध कर दिखाया था कि आदमी का अपने को बुद्धिवादी समझना बिल्कुल फालतू बात है। किन्तु, हिरोशिमा और नागासाकी ने आदमी को यह कहकर और भी आतंकित कर दिया कि मृत्यु के भ्रष्ट में वह कभी भी आ सकता है, क्योंकि ज्ञान के फल को उसने पकने के पूर्व ही चख लिया है। कोई आश्चर्य नहीं कि आदमी अपने जन्म को आकस्मिक घटना मानता है और चूँकि अत्यंत सहारक शस्त्रों से भरे हुए ससार में कोई भी आदमी अपनी तबीआत के लिए कोई योजना नहीं बना सकता, इसलिए वह क्षण के भीतर जीने को मजबूर है। जो व्यक्ति जीवन के प्रत्येक क्षण को इस भाव से देखता है कि जो मिल गया, उसे ठीक से भोग लो, न जानें, कब परमाणु बम बरस पड़े और मानवता का ध्वंस हो जाय, वह उस व्यक्ति के समान जाचरण नहीं कर सकता, जो जीवन को काफी लंबा मानता था और युद्ध को सर्वध्वंस का कारण नहीं समझता था।

यह घबराहट की स्थिति है, सम्यता की निस्सहायता का दृश्य है। सम्यता पर पहले जब जब विपत्ति आयी थी, लेखकों और कवियों ने डट कर उसका मुकाबला किया था। किन्तु, इस बार वे सिकुड़ कर अपने मनोवैज्ञानिक निकुञ्ज में समा गये हैं। इस विचित्रता के बीच लेखक और कवि नये सिरे से जीवन के अर्थ की तलाश करना चाहते हैं, जीने के औचित्य और सार्थकता का सधान पाना चाहते हैं और इस बात पर अचरज करते हैं कि ससार के ये करोड़ करोड़ लोग कैसे खुश हैं, क्या सोच कर सन्तुष्ट हैं। और ससार के करोड़-करोड़ लोगों की समझ में लेखकों और कवियों की बात नहीं आती, क्योंकि उनकी दृष्टि बहिर्मुखी हो गयी है। लेखकों और कवियों ने ही तो इन करोड़-करोड़ लोगों को बताया था कि ईश्वर की मृत्यु हो गयी और परलोक ढह कर नेस्तनाबूद हो गया है। तो फिर जो कुछ सामने है, उसे जी भर कर भोग लेना ही धर्म है। और, तब मुच ही, लोग भीतर की आँखें बन्द किये मुख की तलाश में बेतहाशा दौड़ रहे हैं।

इसलिए हमारा स्थान है कि साहित्य में, साधारणतः, जिसे आधुनिक बोध कहा जाता है, वह कोई शाश्वत मूल्य नहीं है। मूल्य शायद वह है ही नहीं। मूल्यों के विपटन से उत्पन्न वह एक दृष्टि है, जिसमें घबराहट, निराशा, शका, घात और अमुरधा के भाव हैं। अतएव, आधुनिक बोध की सारी व्याप्तियाँ ऐसी नहीं हैं, जो आँख मूंद कर स्वीकार कर ली जायें।

दूसरी कठिनाई यह है कि आधुनिक बोध की जो भावना यूरोप और अमरीका में प्रचलित है, वह उस भावना से भिन्न है जिसका प्रचलन साम्यवादी देशों में हुआ है। पश्चिमी देशों के आधुनिक कलाकार अपने को जीवन के दाबिल से मुक्त

समझते हैं। समाज के प्रति वे अपनी जवाबदेही का स्वीकार नहीं करते, न वे अपनी शक्ति का उपयोग सामाजिक समस्याओं के समाधान के लिए करना चाहते हैं। उनकी सारी आस्था शब्दा के प्रति है, शैली और भाषा के प्रति है। जैसे नृत्य, संगीत और चित्र प्रचार के माध्यम नहीं हैं, उसी प्रकार, वे कविता को भी प्रचार का माध्यम बनाने के विरुद्ध है।

शैली के प्रति पक्षपात

कविता की गिनती, कम से कम, भारत में कलाओं में नहीं की जाती थी। कविता विद्या है। कलाएँ उपविद्याओं में गिनी जाती हैं। लेकिन, व्यवहार में कविता के साथ यहाँ भी लगभग वही सलूक किया जाता था, जो कलाओं के साथ किया जाता चाहिए। फिर भी, कविता उतना ही काम नहीं करती थी, जितना काम संगीत, नृत्य अथवा चित्र करते थे। कलाओं से कविता का मुख्य भेद यह था कि संगीत और चित्र के द्वारा सोचने का काम नहीं किया जाता था, किन्तु चिंतन और विचार का काम कविता बहुत दूर तक कर सकती थी। और यही कारण था कि कविता अन्य सभी कलाओं से थोड़ा समझी जाती थी, क्योंकि उसमें सौन्दर्य भी होता था और जीवन को प्रेरित करनेवाली कल्पना और विचार भी होते थे। इसलिए कविता कला होते हुए भी उपविद्याओं में नहीं, विद्याओं में गिनी जाने के योग्य थी।

किन्तु, पिछले सौ वर्षों से यूरोप और अमरीका के कवि कविता को विद्याओं की श्रेणी से हटा कर उपविद्याओं की श्रेणी में ले जाने का प्रयास करते रहे हैं। वे कविता को ज्ञान, विचार और उपदेश से मुक्त रखना चाहते हैं। कविता का विकास, शुद्धत, कला के रूप में करने का परिणाम यह हुआ है कि कवियों की सारी विज्ञान इस एक ध्येय पर केन्द्रित हो रही है कि वे 'कैसे' कहते हैं। "क्या और क्यों" पर सोचते-सोचते दर्शनो का जन्म हुआ था। "कैसे" पर सोचते-सोचते विज्ञान उत्पन्न हुआ। कथ्य दर्शन है, शैली विज्ञान है। यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है कि जब ये शैली को प्रमुखता मिलने लगी, कविता दर्शन से हट कर विज्ञान के समीप जाने लगी है। और तब भी यह सच है कि कविता का मित्र विज्ञान नहीं, दर्शन है तथा कविता का शत्रु भी दर्शन नहीं, विज्ञान है।

शैली की महिमा पहले के भी कवि समझते थे। किन्तु, शैली पहले साध्य नहीं, साधन समझी जाती थी। साध्य कुछ और था, जिसका, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष, सब जीवन की समस्याओं से पड़ता था। किन्तु, आज के कवि कथ्य को कोई भी महत्त्व नहीं देते। वे समझते हैं कि यदि शैली मौजूद है, तो कविता हवा की लहर पर भी तैयार की जा सकती है, अगर कला मौजूद है तो महल बिना खम्भों के भी खड़े किये जा सकते हैं। इसीलिए, आधुनिक बोध की माँग है कि रचना में

प्रवृत्त लेखक और कवि अपने कथ्य की चिन्ता न करें, चिन्ता हमेशा उन्हें इस बात की करनी चाहिए कि उनकी लिखाई कैसी हो रही है, उनका शैली-तन्त्र कितना कसा हुआ, ताजा और चुस्त है।

साहित्य में आधुनिक बोध के अन्यतम प्रवर्तक फ्रांसीसी कवि मलार्मे ने कहा था कि "कृति का विषय बाहर से आता है। अतएव, जो भी कलाकार अपना ध्यान विषय पर केन्द्रित करता है, वह शुद्ध कलाकार नहीं है। शुद्ध कलाकार तो वही हो सकता है, जिसका सारा ध्यान कृति पर केन्द्रित है, भाषा, शैली और शब्दों में सन्निविष्ट है। जो भी उपन्यासकार जीवन का फोटो ले रहा है, वास्तविकता का अनुकरण कर रहा है, वह दूषित है, क्योंकि वह अपने ग्रन्थ की सेवा न करके एक ऐसे काम में लगा हुआ है, जो कृति के लिए विलकुल बाह्य है। इसी प्रकार, जो कवि अपनी कृति पर ध्यानस्थ न हो कर अपनी आत्मा की आवाज सुनने में व्यस्त है, वह शुद्ध कलाकार नहीं है।"

पश्चिमी देशों के कलाकार, मुख्यतः, शैली के कलाकार हैं। वे पाठकों को गुदगुदाते हैं, चौंकाते हैं, उनकी शान्ति भग्न करते हैं, किन्तु उन्हें ज्ञान नहीं देते, उपदेश नहीं देते, क्योंकि ज्ञानदान और उपदेशवाद की गंध आने से कला सोद्देश्य हो जाती है और सोद्देश्यता कला का सब से बड़ा अपराध है।

आधुनिक बोध का एक अन्य प्रखर लक्षण यह है कि कलाकार कर्म के प्रति अपनी प्रतिबद्धता स्वीकार नहीं करता। कर्म का त्याग सोद्देश्यता के त्याग से उत्पन्न हुआ है अथवा सोद्देश्यता का त्याग कर्म के त्याग का परिणाम है, यह स्थिति बहुत स्पष्ट नहीं है। केवल अनुमान होता है कि उद्देश्य का त्याग पहले किया गया, कर्म का त्याग उसके बाद आया है। ज्ञान और उपदेश कर्म के आदि सोपान हैं। जो लेखक ज्ञान या उपदेश की ओर भ्रुकृता है, निश्चय ही, वह समाज को किसी कर्म की ओर प्रेरित करना चाहता है। ज्ञान और उपदेश का एक दोष यह भी है कि वे विषय को अरूप या गौण होने नहीं देते। अतएव, शैली की महिमा बढ़ाने के लिए, यह जरूरी हो गया कि विषय गौण कर दिये जायें। इसलिए, ज्ञान और उपदेश यानी सोद्देश्यता का त्याग आवश्यक समझा गया। उसके बाद कर्म कलाकार के क्षेत्र से स्वयं ही निष्कासित हो गया। कुछ दिनों तक कलाकार अपनी लज्जा छिपाने को यह कहते रहे कि मनुष्य की हँसियत से कर्म करना हमारा भी कर्तव्य है, किन्तु, कवि की हँसियत से कर्म को हम कोई प्रेरणा नहीं देगे। इसी जोश में सैनिक युद्ध के समय कई लेखक और कवि, सैनिक की हँसियत से, युद्ध में लड़ने को गये थे। किन्तु, अब उनके भीतर से ऐसे लोग भी निकल आये हैं, जो यह कहते हैं कि कर्म हमारा कला की सृष्टि है। इसके अलावा और कोई कर्म हमारे वृत्त में नहीं पड़ता है।

कर्म से यहाँ तात्पर्य खाने-पीने और रोजी कमाने से नहीं है, बल्कि, तात्पर्य

राष्ट्रीयता से है, युद्ध से है, समाज को परिवर्तित करने वाले आन्दोलनों से है। पश्चिमी देशों के कलाकार इन कर्मों के प्रति अपनी प्रतिबद्धता स्वीकार नहीं करते। वे केवल कवि हो कर जीना चाहते हैं। कहते हैं, लड़ाई के समय किसी देश का एक युवक कलाकार निश्चित हो कर उद्यान में धूम रहा था। ऐसे में किसी ने उससे पूछ दिया, “क्यों भई, आप युद्ध का कोई काम नहीं करेंगे?” कलाकार ने उत्तर दिया, “नहीं। मैं तो खुद वह वस्तु हूँ, जिसकी रक्षा के लिए युद्ध लड़ा जा रहा है।”

युद्ध और राष्ट्रीयता

युद्ध और राष्ट्रीयता एक ही तस्वीर के दो पहलू हैं। राष्ट्रों के बीच जब तनाव आता है, तब उससे युद्ध उत्पन्न होते हैं और युद्ध आरम्भ होने के बाद राष्ट्रीयता की शक्ति में और भी वृद्धि हो जाती है। युद्ध और राष्ट्रीयता, दोनों के दोनों राजनीति हैं। जब एक देश किसी दूसरे देश पर अधिकार जमाता है, तब गुलाम देश के लोगों में दासक देश के विरुद्ध घृणा का ज्वार उमड़ता है। घृणा के इसी ज्वार से राष्ट्रीयता उत्पन्न होती है। राष्ट्रीयता लगभग पशु-धर्म है। भैंस अपने पूंटे पर किसी दूसरी भैंस को आने देना नहीं चाहती। यही भाव विकसित और परिमार्जित हो कर मनुष्यों के बीच राष्ट्रीयता कहलाता है।

जैसे राष्ट्रीयता राजनीति का एक रूप है, उसी प्रकार युद्ध भी राजनीति है। राजनीति जब संकेद लिबास में होती है, हम उसे शान्ति कहते हैं। जब उसके कपड़े लहू से लाल हो जाते हैं, वह युद्ध कहलाती है। युद्धों से होने वाले विनाश से आजिज आ कर आधुनिक मनुष्य इस निष्कर्ष पर जा पहुँचा है कि युद्ध का उन्मूलन होना बहुत आवश्यक है। इसीलिए, वह राष्ट्रीयता का भी अब विरोध करता है। जब तक राष्ट्रीयता है, दुनिया देशों में बँटी रहेगी। जब तक राष्ट्रीयता है, युद्ध होते रहेंगे। अन्तर्राष्ट्रीयता और शान्ति, ये एक ही तत्त्व के दो नाम हैं। जब तक शान्ति स्थापित नहीं होती, अन्तर्राष्ट्रीयता का स्वप्न सिकं हवा में मँडराता रहेगा और जब तक अन्तर्राष्ट्रीय संगठन मजबूत नहीं होते, देशों के आपसी युद्ध चलते रहेंगे।

किन्तु, शान्ति और अन्तर्राष्ट्रीयता का यह स्वप्न कब तक आकार ग्रहण करेगा अथवा वह आकार ग्रहण करेगा भी या नहीं, यह बात दृढ़ता के साथ नहीं कही जा सकती। धरती पर आज एक भी देश ऐसा नहीं है, जो पूरे अर्थों में अन्तर्राष्ट्रीय हो। प्रत्येक राष्ट्र अन्तर्राष्ट्रीयता का समर्थन आज भी वही तक करता है, जहाँ तक यह समर्थन उसके राष्ट्रीय हितों के अनुकूल है। साम्यवाद से यह आशा जरूर थी कि जो देश विचारधारा की दृष्टि से एक समान हैं, वे परस्पर एक रहेंगे। किन्तु, रूस और चीन का आपसी संबंध जिस पैमाने पर खराब हुआ

है, उसे देखते हुए यह आशा भी क्षीण हो चली है कि विचारधारा राष्ट्रीयता को मार सकती है। गांधीजी ने कहा था कि समूचे देश के हित में जैसे एक या दो प्रांतों का मिट जाना पुण्य का कार्य है, वैसे ही, अगर जरूरत पड़े, तो सारे सत्तार के हित में एक या दो देशों को नक्से से गायब होने को तैयार रहना चाहिए। किन्तु, भारत पर जब चीन ने आक्रमण किया, गांधी जी की यह सीख भुला देने योग्य साबित हुई। नक्से से मिटने की बात तो अलग, कोई देश एकपक्षीय नि शस्त्रीकरण के लिए भी तैयार नहीं है। खुद गांधी, बुद्ध और अशोक के देश में यह माँग की जा रही है कि परमाणु-बम बनाने का काम भारत को भी करना चाहिए।

कविता और उपन्यास राष्ट्रीय हो सकते हैं। इतिहास राष्ट्रीय हो सकता है। किन्तु विज्ञान कभी भी राष्ट्रीय नहीं होता। वह स्वभाव से ही अन्तर्राष्ट्रीय है। विज्ञान की सभी बातें सभी देशों में एक समान सही समझी जाती हैं। विज्ञान के क्षेत्र में जो बात एक देश में सही और दूसरे देश में गलत मानी जाती है, वह बात अभी विज्ञान के घरातल पर नहीं पहुँची है।

विज्ञान से अन्तर्राष्ट्रीयता में बहुत बड़ी वृद्धि हुई है। विशेषतः, परमाणु भजन से जो शक्ति नि सृज हुई, उसकी घातकता का सत्तार पर ऐसा गहरा प्रभाव पड़ा कि सभी देशों में युद्ध के विरुद्ध आवाजें एक साथ उठने लगी। परमाणु बमों के भय से घबरा कर सत्तार के विभिन्न देश जितने समीप आये थे, उतने समीप वे पहले और कभी नहीं जाये थे। इस अर्थ में परमाणु और हाइड्रोजन बमों ने मनुष्यता का बहुत बड़ा उपकार किया था। किन्तु, अब उसी भय से एक दूसरा भय उत्पन्न हो गया है और हर एक देश चाहता है कि, अगर वह बना सके, तो परमाणु बम उसे जरूर बनाना चाहिए। इस प्रकार, जिस चीज ने अन्तर्राष्ट्रीयता को प्रेरणा दी थी, वही अब राष्ट्रीयता को उत्तेजित कर रही है। इसानियत की बीमारी सर्वत्र एक ही प्रकार की है। दर्द की दवा पायी, दर्द वेदवा पाया।

मानवता की जितनी भी बड़ी समस्याएँ हैं, वे एक समान कठिन हैं। विज्ञान का विकास अन्तिम बिन्दु तक होना चाहिए, यह सभी लोग मानते हैं। किन्तु विज्ञान जब हाइड्रोजन बम का आविष्कार करता है, तब मनुष्य घबराने लगता है, क्योंकि उसका चरित्र इतना विकसित नहीं हुआ है कि वह ऐसे बमों का उपयोग अपने विनाश के लिए न करे। मनुष्य इस कल्पना पर आसक्त हो गया है कि अन्तर्राष्ट्रीयता ही मनुष्य का परम धर्म है। किन्तु, यहाँ भी ज्ञान आगे है, चरित्र पीछे छूट गया है। आदमी का चरित्र इतना उदार नहीं हुआ है कि लड़ाई के समय शत्रु के पक्ष में बोलने वाले अपने राष्ट्रवर्षु को वह देशद्रोही न समझे। मनुष्य ने काफी सोचकर यह तय किया है कि कविता को दर्शन, कर्म, इतिहास, नैतिकता और समाजशास्त्र की गुलामी में न रह कर केवल कविता होना चाहिए।

किन्तु, उसकी भावना इतनी विकसित नहीं हुई है कि वह ऐसी कविताओं का रस ले सके। आधुनिक मनुष्य की पीड़ा उस मनुष्य की पीड़ा है, जो फल तो फुलगी पर का खाना चाहता है, किन्तु वहाँ तक छलांग लगाने की शक्ति से वह हीन है। प्रत्येक क्षेत्र में आदमी का अपराध एक ही दिखायी देता है। यानी उसकी बुद्धि जति विकास पर है, जबकि उसकी भावना और चरित्र, दोनों के दोनों पिछड़े हुए हैं। वह लड़ाई नहीं चाहता, उसका दुश्मन भी लड़ाई नहीं चाहता, मगर, लाचार हो कर दोनों को लड़ना पड़ता है। वह राष्ट्रीयता को दोष समझता है, किन्तु युद्ध के समय राष्ट्रीय हुए बिना वह अपनी रक्षा भी नहीं कर सकता। वह विज्ञान का विकास बहुत दूर तक करना चाहता है, किन्तु, विज्ञान की जितनी ही प्रगति होती है, मनुष्य के सर्वनाश की संभावना उतनी ही बढ़ती जाती है।

एक समय था, जब युद्ध स्वर्ग का द्वार समझा जाता था। लड़ाई में जाकर जो लोग अपनी जान देते थे, उनके बारे में कल्पना यह की जाती थी कि वे स्वर्ग चले गये हैं। "हतो वा प्राप्स्यसि स्वर्गं जित्वा वा भोक्षसे महीम्", गीता का यह वाक्य ऐसी ही धारणा से निकला था। किन्तु, अब यह धारणा सदिरघ हो गयी है। तब भी युद्ध होते हैं, नौजवान मारे जाते हैं, और जनता की सामान्य धारणा यही होती है कि वे युवक लौटते हैं और उन्हें स्वर्ग प्राप्त हुआ है। यही नहीं, युद्ध के समर्थन में कविताएँ भी लिखी जाती हैं और वे, क्षण भर की, समाज को हिला भी डालती हैं। किन्तु, मनीषी-वर्ग जनता और जन-कवियों की इस भावुकता पर मन ही मन हँसता है, गरचे, जन-भावना के रोप के भय से वह अपने मन की बात जोर से नहीं बोल सकता।

युद्ध के समय सैनिकों के बलिदान की प्रशंसा में, शत्रुओं की निन्दा में और जनता के साहस को उछालने के लिए जो ढेर की ढेर कविताएँ लिखी जाती हैं, उनकी एक पृष्ठ भूमि मनोवैज्ञानिक होती है। जँघरे और सुनसान रास्ते से चलने वाले मुनाफ़िर को जब भय लगता है, वह जोर-जोर से गाने लगता है। इसी प्रकार, जनता जब किसी युद्ध से भयभीत होती है, वह उग्र-उन्मादक कविताओं की माँग करने लगती है और जिस युद्ध से जितना ही अधिक आतंक फैलता है, उस युद्ध के समय उतनी ही अधिक कविताएँ लिखी जाती हैं। चूँकि चीनी आक्रमण से फैलनेवाला आतंक बहुत बढ़ा था, इसलिए भारत में उस समय कविताएँ भी अधिक लिखी गयी थीं। और चूँकि पाकिस्तानी आक्रमण से जनता के भीतर आतंक कम फैला था, इसलिए, उस युद्ध के समय कविताएँ भी कुछ कम लिखी गयीं। कहते हैं, पाकिस्तानी युद्ध के समय पाकिस्तान में लिखी गयी कविताएँ वेशुमार थीं और उस सिलसिले में पाकिस्तान के उन कवियों ने भी अपना तल्लुचर्य तोड़ दिया, जिनका व्रत था कि युद्ध के समर्थन में वे कभी कुछ नहीं लिखेंगे। इससे शिक्षा निकलती है कि पाकिस्तानी युद्ध के समय घबराहट

हिन्दुस्तान में नहीं, पाकिस्तान में थी।

मनोवैज्ञानिक ग्रन्थ का एक स्वरूप यह भी है कि युद्ध के समय हमारे अन्तर्मन में यह ग्लानि समायी रहती है कि हम सुरक्षित इसलिए हैं कि हमारी रक्षा करने को और लोग मोर्चे पर खतरे भेल रहे हैं, अपनी जान और जिश्म की कुर्बानी दे रहे हैं। अपने अन्तर्मन की इस अपराध भावना का छिपाने के लिए हम देश-भक्ति का बहाना बना कर युद्ध की ओरदार कविताएँ रचते हैं और मंच पर जोर-जोर से उनका पाठ करते हैं। युवकों को मृत्यु के मुख में भोक कर खुद आराम करने में जो एक मनोवैज्ञानिक दस्ता है, जो कुत्सा और ग्लानि की भावना है, उसे छिपाने अथवा उससे पलायन करने के काम में देशभक्तिपूर्ण कविताएँ जनता को सहायता पहुँचाती हैं।

युद्ध और राष्ट्रीयता के विरुद्ध आधुनिक मनुष्य की भावना कैसे-कैसे बढ़ी है, इसका प्रमाण हम यूरोप और अमरीका की उन कविताओं में पाते हैं, जो प्रथम और द्वितीय महायुद्धों के समय लिखी गयी थी। और उनमें भी अधिक प्रामाणिकता हम उन कविताओं की मानते हैं, जिनकी रचना उन कवियों ने की थी, जो युद्ध के मोर्चों पहुँच कर पक्तियों में खड़े थे।

प्रथम विश्वयुद्ध के समय युद्ध के साथ राष्ट्रीयता की थोड़ी भावना जरूर लिपटी हुई थी। अगरेजी में युद्ध काव्य के अग्रणी कवि विलफ्रेड ओएन हुए हैं, जिनका देहान्त प्रथम विश्वयुद्ध में, लड़ाई के बीच, हुआ था। वे युद्ध की कविता को कदना की कविता मानते थे।

मेरा गेय युद्ध है और युद्ध की कदना।

कवित्व का वास उसकी कदना में है।

किन्तु, अगरेज सैनिकों की कुर्बानी का दर्द उन्हें कुछ ज्यादा महसूस होता था—

रेंगे हुए अधरो में वह साली कहीं,

जो उन धब्बेदार पत्यरो में है,

जिन्हें मरते हुए अगरेज सिपाही ने

चूमा था ?

और यही भाव रूपटं ब्रुक की भी कविताओं में मिलता है।

अगर मैं मर जाऊँ

तो मेरे बारे में केवल इतना सोचना

कि विदेश की युद्ध-भूमि में कहीं एक कोना है,

जो हमेशा इग्लैंड रहेगा।

इन दोनों उद्धरणों से यह संकेत मिलता है कि प्रथम विश्वयुद्ध के समय राष्ट्रीयता स्पष्ट निन्दा की वस्तु नहीं थी और सहोदो के प्रति कवियों की सहानु-

भूति यह मोचकर बढ़ जानी थी कि शहीद उनके राष्ट्रबन्धु थे । किन्तु, युद्ध में जो एक प्रकार की बेहूदगी है, एक प्रकार की विवेकहीनता और अंधा जोश है, उसकी ओर कवियों की दृष्टि प्रथम विश्व-युद्ध के समय ही जाने लगी थी । और उसी युद्ध के समय कवियों को यह भी दिखायी देने लगा था कि मनुष्य का जो ऊँचा धर्म है, उसका निर्वाह युद्ध में नहीं किया जा सकता ।

मसखरे चूहे,

प्रगर थे जान गये

कि तुम्हारे हृदय में सार्वभौम प्रेम है,

तो ये तुम्हें गोली मार देंगे ।

—आइज़क रोडनबर्ग

खुदानसीब बे हूँ,

जो कल्पना को सक्ति को खो चुके हूँ,

क्योंकि ब्राह्म वे काफी आसानी से दो सकेंगे ।

सारी चीजों को लाल देखकर

उनकी आँखों का भय निकल गया है ।

अब लहू के रंग से उन्हें तकलीफ नहीं पहुँचेगी ।

—विलफ्रेड ओएन

इस युद्ध में बहुत-से ऐसे लोग

भी मरे हूँ,

जिन्हें किसी विचारधारा, देश

या ईश्वर से ध्यार नहीं था ।

—हर्बर्ट रीड

यह अनुभूति भी प्रथम विश्व युद्ध के समय ही उत्पन्न हो गयी थी कि लड़ाई लगाने वाले लोग लड़ाई में नहीं मरते । लड़ाई बूढ़े राजनीतिज्ञ लगाते हैं, लेकिन मरना नौजवानों को पड़ता है । और राष्ट्रीयता बूढ़े राजनीतिज्ञों का ढोंग है ।

टाँगो या आँखों के जाने की ग्रहमियत नहीं है ।

शराब पियो, भूल जाओ और खुश रहो ।

लोग तुम्हें पागल नहीं समझेंगे ।

वे कहेंगे, इसने देश के लिए लड़ाई लड़ी है ।

तुम्हारे बारे में उन्हें धीर बोई चिंता नहीं होगी ।

—सिजमोड संसून

जिससे मैं लड़ता हूँ,

उससे मुझे नफरत नहीं है ।

हिन्दुस्तान में नहीं, पाकिस्तान में थी।

मनोवैज्ञानिक ग्रन्थ का एक स्वरूप यह भी है कि युद्ध के समय हमारे अन्तर्मन में यह ग्लानि समायी रहती है कि हम सुरक्षित इसलिए हैं कि हमारी रक्षा करने को और लोग मोर्चे पर खतरे भेज रहे हैं, अपनी जान और जिस्म की कुर्बानी दे रहे हैं। अपने अन्तर्मन की इस अपराध भावना का छिपाने के लिए हम देश-भक्ति का बहाना बना कर युद्ध की जोरदार कविताएँ रचते हैं और मंच पर जोर-जोर से उनका पाठ करते हैं। युवकों को मृत्यु के मुख में भोक कर खुद आराम करने में जो एक मनोवैज्ञानिक दश है, जो कुरसा और ग्लानि की भावना है, उसे छिपाने अथवा उससे पलायन करने के काम में देशभक्तिपूर्ण कविताएँ जनता को सहायता पहुँचाती हैं।

युद्ध और राष्ट्रीयता के विरुद्ध आधुनिक मनुष्य की भावना कैसे-कैसे बढ़ी है, इसका प्रमाण हम यूरोप और अमरीका की उन कविताओं में पाते हैं, जो प्रथम और द्वितीय महायुद्धों के समय लिखी गयी थी। और उनमें भी अधिक प्रामाणिकता हम उन कविताओं की मानते हैं, जिनकी रचना उन कवियों ने की थी, जो युद्ध के मोर्चों पर खुद पवित्रों में खड़े थे।

प्रथम विश्वयुद्ध के समय युद्ध के साथ राष्ट्रीयता की थोड़ी भावना जरूर लिपटी हुई थी। अंगरेजी में युद्ध-काव्य के अग्रणी कवि विलफ्रेड ओएन हुए हैं, जिनका देहान्त प्रथम विश्वयुद्ध में, लड़ाई के बीच, हुआ था। वे युद्ध की कविता को कठना की कविता मानते थे।

मेरा गेय युद्ध है और युद्ध की कठना।

कवित्व का वास उसकी कठना में है।

किन्तु, अंगरेज सैनिकों की कुर्बानी का दर्द उन्हें कुछ ज्यादा महसूस होता था—

रंगे हुए प्रधरो में वह लाली कहाँ,

जो उन धध्वेदार पत्थरों में है,

जिन्हें भरते हुए अंगरेज सिपाही ने

झूमा था ?

और यही भाव रूपर्ट ब्रुक की भी कविताओं में मिलता है।

अगर मैं मर जाऊँ

तो मेरे बारे में केवल इतना सोचना

कि विदेश की युद्ध-भूमि में कहीं एक कोना है,

जो हमेशा इम्लेंड रहेगा।

इन दोनों उद्धरणों से यह सकेत मिलता है कि प्रथम विश्वयुद्ध के समय राष्ट्रीयता स्पष्ट निन्दा की वस्तु नहीं थी और शहीदों के प्रति कवियों की सहानु-

भूति यह सोचकर बढ जाती थी कि शहीद उनके राष्ट्रबन्धु थे । किन्तु, युद्ध में जो एक प्रकार की बेहूदगी है, एक प्रकार की विवेकहीनता और अधा जोश है, उसकी ओर कवियों की दृष्टि प्रथम विश्व-युद्ध के समय ही जाने लगी थी । और उसी युद्ध के समय कवियों को यह भी दिखायी देने लगा था कि मनुष्य का जो ऊँचा धर्म है, उसका निर्वाह युद्ध में नहीं किया जा सकता ।

मसखरे चूहे,
अगर वे जान गये
कि तुम्हारे हृदय में सार्वभौम प्रेम है,
तो वे तुम्हें गोली मार देंगे ।

—आइज़क रोज़नबर्ग

खुशनसीब वे हैं,
जो कल्पना की शक्ति को खो चुके हैं,
क्योंकि आरुढ़ वे काफ़ी आत्मानों से डो सकेंगे ।
सारी चीज़ों को लाल देखकर
उनकी आँखों का भय निकल गया है ।
अब लहू के रंग से उाहे तकसीफ नहीं पहुँचेगी ।

—विलफ्रेड ओएन

इस युद्ध में बहुत-से ऐसे लोग
भी मरे हैं,
जिन्हें किसी विचारधारा, देश
या ईश्वर से प्यार नहीं था ।

—हर्बर्ट रीड

यह अनुभूति भी प्रथम विश्व युद्ध के समय ही उत्पन्न हो गयी थी कि लड़ाई लगाने वाले लोग लड़ाई में नहीं भरते । लड़ाई बूढ़े राजनीतिज्ञ लगाते हैं, लेकिन मरता नौजवानों को पड़ता है । और राष्ट्रीयता बूढ़े राजनीतिज्ञों का ढोंग है ।

टांगों या आँखों के जाने की ग्रहमियत नहीं है ।
शराब पियो, भूल जाओ और खुश रहो ।
लोग तुम्हें पागल नहीं समझेंगे ।
वे कहेंगे, इसने देश के लिए लड़ाई लड़ी है ।
तुम्हारे बारे में उन्हें और कोई चिंता नहीं होगी ।

—सिजफ्रीड सैयूत

जिससे मैं लड़ता हूँ,
उससे मुझे नफरत नहीं है ।

जिसकी हिफाजत के लिए मैं पहरा देता हूँ,
उससे मुझे कोई प्यार नहीं है।

—डब्ल्यू० बी० येट्स

युद्ध केवल ध्वंस का विस्फोट है। वह जीवन के लिए नहीं, मृत्यु के लिए लड़ा जाता है। युद्ध के समय वचता कौन है? जो शरीर से नहीं मरता, वह नैतिक दृष्टि से निष्प्राण हो जाता है। युद्ध से निर्णय किसी बात का नहीं होता। निर्णय का हर काम फिर नये सिरे से शुरू करना पड़ता है। तो क्या कोई ऐसा उपाय नहीं है, जिससे युद्ध जीवन नहीं, मृत्यु के खिलाफ लड़ा जाय? यह राष्ट्रीयता नहीं, अन्तर्राष्ट्रीयता की प्रेरणा है और यह प्रेरणा भी प्रथम युद्ध के समय कवियों के भीतर जग गयी थी।

हम इस उम्मीद में हँसते थे
कि एक दिन अच्छे लोग आयेंगे
और इससे भी बड़ी लड़ाई शुरू करेंगे;
जब सिपाही गर्ब से कहेंगा,
मैं आदमियों के खिलाफ संघों के लिए नहीं,
मौत के खिलाफ जिन्दगी के लिए लड़ता हूँ।

—विलफ्रेड ओएन

मनुष्यता की पीड़ा द्वन्द्व की पीड़ा है, द्विधाओं की पीड़ा है। मन से मनुष्य जो कुछ चाहता है, तब से वह उसके योग्य नहीं है। युद्ध धूमिल कार्य है, युद्ध विभीषिका है, युद्ध मानवता के पतन का दृश्य है। किन्तु, उससे बचा कैसे जाय? जिस शिखर पर हम पहुँचना चाहते हैं, उसके रास्ते में अनेक हिंसक जन्तु हैं, जो सीधंमात्रियों पर अकारण गुराते हैं, अकारण उन पर आक्रमण करते हैं। तो यानी क्या करे? अगर वह अहिंसक रहता है, तो हिंसक जन्तु उसे खा जायेंगे। अगर वह हिंसा करता है, तो फिर युद्ध के अवरोध का क्या उपाय है?

प्रथम विश्व-युद्ध के समय युद्ध के विरुद्ध जो अनुभूतियाँ उत्पन्न हुईं, वे कवियों की कल्पना और विचारकी के मस्तिष्क में प्रथम पाती और पलती आ रही थीं कि अचानक जर्मनी में हिटलर सर्वोच्च बन बैठा। फिर स्पेन में अधिनायकवाद और प्रजातन्त्र के आदर्श के बीच युद्ध छिड़ गया। उस समय कई ऐसे लेखक और कवि भी युद्ध में सम्मिलित हुए, जो युद्ध के खिलाफ सोचते चले आये थे। इस विवशतापूर्ण स्थिति की भाँकी हमें डब्ल्यू० एच० ओडेन की स्टेन पर निम्नी कविता में मिलती है।

सितारे डूब गये;
जीवधारी उन्हें अब नहीं देखेंगे।
हम अपनी प्रायु के साथ अकेले रह गये हैं।

समय बहुत थोड़ा है
और जो हार गये हैं,
इतिहास उनके साथ हमदर्दी भले ही बिताये,
मगर वह उन्हें क्षमा नहीं करेगा।

इतिहास किसी भी पराजित जाति को क्षमा नहीं करता। जो देश सम्पत्ता, अस्त्र-सैन्य, सीख लेते हैं, वे बार-बार हराये जाते हैं, बार-बार गुलाम बनाये जाते हैं और इतिहास हर बार तालियाँ उनकी ओर से बजाता है, जो शान्ति और न्याय का गला घोटकर विजय प्राप्त करते हैं।

तब फिर किया क्या जाय ? उत्तर आधुनिक बोध के पास नहीं है। वह आज भी परम्परा के ही पास है। वह परम्परा टूट-चेतना की परम्परा थी, जिसमें आततायियों का बंध और दलन निषिद्ध कर्म नहीं था। आधुनिक बोध हेमलेट और फोस्ट की चेतना का प्रतिनिधित्व करता है। यह चिन्तन को अधिक, बर्मे को कम महत्त्व देता है अथवा बर्मे के पास जाने को वह बिल्कुल ही तैयार नहीं है। सवार के सामने जो असाध्य समस्याएँ खड़ी हैं, उनका समाधान आधुनिक बोध चिन्तन से करना चाहता है, अथवा इन समस्याओं के समाधान की उसे कोई चिन्ता ही नहीं है। वह शुद्ध कला-बोध का आन्दोलन है और शुद्ध कलाकार के लिए यह बिल्कुल स्वाभाविक है कि घर में जब आग लगी हो, तब भी वह पानी ढोने का काम न करके केवल आग की लपटों का वर्णन करता रहे। क्योंकि कथ्य कुछ भी नहीं है, जो कुछ है, वह नर्सी है, जो कुछ है, वे शब्द हैं और कलाकारों की आस्था दशों को नियेदित होनी चाहिए।

लेकिन ऐसी तटस्थ नीति का निर्वाह वे ही कर सकते हैं, जो कर्म के भीतर अथवा उसके पास नहीं गये हैं। जो कवि द्वितीय विश्वयुद्ध में सम्मिलित हुए, वे इतने तटस्थ नहीं थे। उनके भीतर जो अनुभूतियाँ उत्पन्न हुईं, वे तटस्थ नहीं थी। राजनीतिज्ञों के प्रति अविश्वास और राष्ट्र-भावना के प्रति सन्देह इन कवियों में भी था, किन्तु, वे किसी ठोस चीज की तलाश में थे। उनकी विन्ता का मुख्य विषय यह था कि क्या हमारी कुर्बानी इस बार भी बेकार होने वाली है। क्या इस बार भी हमारे रक्त का फायदा राजनीतिज्ञ ही उठा ले जायेंगे ?

चार वर्षों में हम वह कुछ सीख गये,

जिसे हमारे बाप-दादों ने नहीं सीखा था।

—बीविंग

जब शरीर मरता है,

शरीर से लगी जुएँ मर जाती हैं,

पेट में पड़े कीड़े मर जाते हैं।

मगर जुझो के मारने का
कोई और बढ़िया तरीका निकालना चाहिए,
जिससे जुझों के मारने के लिए
शरीर को मारना न पड़े।

—वीचिंग

मे इन्तेंड के लिए जलता हूँ,
जैसे वह खुद जल रहा है।
मैं इस उम्मीद में जलता हूँ
कि जब शान्ति का समय आये,
सोप हमारी कुर्बानी से मुनाफाखोरी न करें।

—स्टीवाट

चूँकि तुम सीधे-सादे आदमी हो,
बयालु और रोमांटिक जीव हो,
तुमने नेताओं का भरोसा कर लिया,
उनकी बातों में विश्वास कर लिया।
चूँकि तुम सीधे-सादे और बिनम्र हो,
तुम्हें दूसरी बार भी धोखा खाना पड़ा।
इसलिए, सब लड़ो,
बहादुर बनो,
बेरहम और बेदर्द बनो,
हथियारे बनो
और मर्दानगी से अपने काम को अंजाम दो।
अनावश्यक युद्ध में लड़ना पाप है।
बहादुरी पाप है, विजय भी पाप है।
लेकिन हारना उससे भी बड़ा पाप होगा।

—जेफर्स

युद्ध जिस बेवसी के कारण लड़ा जाता है, यह कविता उस बेवसी का पूरा प्रतिनिधित्व करती है। आदमी युद्ध का पीछा नहीं करता, युद्ध ही मनुष्य का पीछा करता है। और जब वह हमें अपने दाँतो से पकड़ लेता है, हम अपनी जान बचाने को उससे संपर्क करते हैं। आत्मरक्षा परक युद्ध को परम्परा धर्म-युद्ध मानती थी। किन्तु, आधुनिक-बोध ऐसे युद्ध से भी भागना चाहता है। वह उसकी जिम्मेदारी राजनीतिज्ञों पर ढालकर निश्चिन्त हो जाना चाहता है। द्वितीय विश्व-युद्ध के समय सेना में भर्ती होने वाले नौजवानों को सम्बोधित करके हर्बर्ट रीड ने लिखा था—

हम वहाँ मये थे, जहाँ तुम अब जा रहे हो ।
हम वह सब दे चुके हैं, जो तुम्हें अब देना पड़ेगा
—यानी अपनी दिमाग, लोह और पसीना ।
विजय हमारी पराजय निकली ।
सत्ता उन्हीं के हाथों में रह गयी,
जिन्होंने उसका दुरुपयोग किया था ।
और नयी पीढ़ी को यह विरासत मिली
कि प्राण की जो चिनगारियाँ
हमारे पाँवों के पास राज हो गयी थीं,
उन्हें वह मुहारे और साफ करे ।

—द्वंद्वं रीड

और मैं विलास ने मरे हुए सिपाही की ओर से कहा था—

वे कहते हैं, हम तो अपनी जान दे चुके ।
मगर जब तक लड़ाई खत्म नहीं होती,
हम यह फंसे समझें
कि हमारी मौत से तुम्हें क्या मिला ?
वे कहते हैं, हम नहीं जानते
कि हमारी जिन्दगी और मौत का
कोई अर्थ था या नहीं ।
अपनी मौत में तुम्हें सौंपता हूँ ।
ऐसा करना कि मेरी मौत में
कोई मानी जा जाय ।
मेरी मौत युद्ध के अंत को समर्पित करना,
सच्ची शांति को समर्पित करना ।
ऐसा करना कि मेरी मौत में
कोई मानी जा जाय ।

कर्म से दूर बैठे तटस्थ कवि की आवाज एक तरह की होती है, कर्म के अन्त-
रात में सड़े कवि की आवाज दूसरी तरह की होती है । कर्म से अलग बैठा हुआ
कवि यह कहकर अपने को स तोप देता है कि लड़ाई दो-चार घात तक ही चलती
है । मनुष्य का अंतिम जीवन शान्ति का जीवन होता है । अतएव, लड़ाई को नून-
कर रणाग्नी दुनिया में मन को मुक्त रहना ही ठीक है । मगर, लड़ाई जब जाती
है, शान्ति की सदियों की बर्माई को सच मान में ध्वस्त कर देती है । बात यह
है कि कवि ये, जिन्हें युद्ध में जाना पड़ा था । उन्होंने युद्ध की शिथिलता का वर्णन
तब मनुष्य को उसका सही रूप दिमाग और मगार भर त राबनीति का

यह सलाह दी कि किसी प्रकार युद्ध के रोकने का उपाय सोचो। युद्ध के कवियों ने जो कुछ लिखा, वह रगीन पोलेपन की कविता नहीं है। उसमें अर्थ है, भावाकुलता है, कर्म की प्रेरणा और मानवता के लिए निश्चित सन्देश है। कविता जब कर्म के अन्तराल से फूटती है, तब वह ऐसी ही प्रेरणामयी होती है। आधुनिक बोध की मुख्य बाधा यह है कि उसे ऐसे कलाकार नहीं मिल रहे हैं, जिनका कर्मन्त जीवन के बीच प्रमुख स्थान हो।

धैर्यशक्तता और साम्यवाद

किन्तु, साम्यवादी देशों की मान्यता पश्चिम के आधुनिक बोध के ठीक विपरीत है। इलियट ने लिखा है कि कवि की आवाजें तीन प्रकार की होती हैं। एक आवाज यह होती है, जब कवि अपने आपको सम्बोधित करता है। दूसरी आवाज वह है, जब वह दूसरों को सम्बोधित करता है। और तीसरी आवाज वह है, जब उसे नाटक के पात्रों के मुख से बोलना पड़ता है। पश्चिम के कवियों का स्वर मुख्यतः, अपने-आपको सम्बोधित करनेवाला स्वर है और साम्यवादी देशों में कवि प्रायः दूसरों को सम्बोधित करके लिखते हैं। यह ठीक है कि दूसरों को सम्बोधित कविताएँ पश्चिम में भी लिखी जा रही हैं और अपने आपको संबोधित करनेवाले कवि अब रूस में भी पैदा होने लगे हैं, किन्तु, आधुनिक बोध के जो दो रूप संसार में आज प्रचलित हैं, उनके बीच यह भी एक भेद है।

जब तक साम्यवाद का आविर्भाव नहीं हुआ था, संसार भर के साहित्य का स्वभाव एक था, परम्परा एक थी। तीन प्रकार की आवाजें काव्य और नाटक में तब भी चलती थी, किन्तु, उस समय कवि जब अपने आपको सम्बोधित करता था, तब भी वह यह ध्यान रखता था कि उसकी कृतियाँ केवल उसी के लिए नहीं हैं, उन्हें और लोग भी पढ़ेंगे। किन्तु, पश्चिम के कलाकार अब इस चिन्ता को कोई महत्त्व नहीं देते। यह चिन्ता अगर प्रमुखता से कही काम करती है, तो साम्यवादी देशों के कलाकारों में काम करती है।

इस पर से यह अनुमान, स्वभावतः ही, उत्पन्न होता है कि स्थिति यदि ऐसी है, तो साम्यवादी कला परम्परा का पालन मान है। वह उन अनुभूतियों पर कोई ध्यान नहीं देती, जो अनुभूतियाँ बोदलेयर, मलार्मे, रेम्बो, रिल्के, काफ़का—यहाँ तक कि रूसी कवि ब्लाक और रूसी उपन्यासकार दोस्तोवस्की में उत्पन्न हुई थीं। साम्यवादी कला उस दर्द को नहीं समझती, जिसकी एंठन और टीस से घबरा कर पश्चिम में कला ने अन्तर्मुखी यात्रा आरम्भ की है। साम्यवाद को कला की उस उमंग पर भी सन्देह है, जिसकी प्रेरणा में भरकर वह धैर्यशक्तता के उच्चतम शिखर पर चढ़ना चाहती है अथवा उसके गहनतम अन्धकार में विचरण करना चाहती है।

चित्रवाद और अभिव्यक्तिवाद से साम्यवाद की परहेज नहीं है, क्योंकि इन आन्दोलनों का सम्बन्ध कारीगरी और पन्चीकारी से पड़ता है और साम्यवादी कला अगर अपने को आकर्षक बनाना चाहे, तो कारीगरी की जरूरत उसे कम नहीं, कुछ ज्यादा ही महसूस होगी। किन्तु, प्रतीकवाद साम्यवाद की तनिक भी पसन्द नहीं है, क्योंकि उसका सम्बन्ध केवल कारीगर से न होकर, दृष्टि की अन्तर्भेदिनी शक्ति से भी है, अध्यात्म और धर्म से भी है। साम्यवाद कलात्मक आन्दोलनों के उन सारे उपकरणों को स्वीकार करता है, जिनसे अभिव्यक्ति की वैधक्यता में वृद्धि होती है, कारीगरी में खूबसूरती आती है और साहित्य अधिक सुन्दर तैयार होता है। किन्तु, वह कला की ऐसी सभी व्याप्तियों के विरुद्ध है, जिनसे वैयक्तिकता की वृद्धि होती हो, मनुष्य के भीतर आध्यात्मिक तृप्ति को प्रोत्साहन मिलता हो और आदमी का ध्यान उस लोक की ओर जाता हो, जो धर्म और रहस्यवाद का लोक है।

पश्चिमी आधुनिक-बोध ने नैतिकता के पारंपरीय मूल्यों के विघटन की प्रक्रिया को तेज कर दिया है, किन्तु, साम्यवाद, एक हृदय तक, पवित्रतावाद का समर्थन करता है। वह अपने कलाकारों को ऐसा साहित्य लिखने की छूट नहीं दे सकता, जिसके प्रचार से नैतिक मूल्य ढीले होते हैं तथा समाज में कवाचार की वृद्धि होती है।

पश्चिम के आधुनिकतावादी वैयक्तिकता की साधना में इतनी दूर चले गये हैं कि अब वहाँ वैयक्तिक बहक भी कला की वस्तु मानी जाती है। किन्तु, साम्यवादी देशों में ऐसी बहक के लिए छूट नहीं है। साम्यवादी देशों के कलाकार एक खास विचारधारा के अधीन काम करते हैं, जिसका नाम 'समाजवादी वस्तुवाद' चलता है। अभिव्यक्ति की सफाई और पूर्णता वे भी चाहते हैं, किन्तु, अभिव्यक्ति, शैली, रूपक और विम्ब, ये उनकी दृष्टि में साहित्य के साम्य नहीं, साधन हैं। शैली की सारी लूबियाँ इसलिए ग्राह्य हैं कि उनसे कथ्य के निरूपण में सहज्यता मिलती है।

साम्यवादी कलाकार केवल अपने लिए नहीं लिखते। उनका उद्देश्य पाठकों को साथ ले चलना है। साहित्य का सृजन वे इस आशय से करते हैं कि उससे समाजवादी व्यवस्था मजबूत होगी यानी लोग उससे यह प्रेरणा लेंगे कि समाज के मुख से अलग अपने वैयक्तिक सुख की चोज करना पाप है। जितना सुख समाज के अखिल सदस्य को प्राप्त है, हमें उससे अधिक सुख पाने का नैतिक अधिकार नहीं है। जो लोग साम्यवाद के विरुद्ध हैं, साम्यवादी लेखक उनके विरोध में भी साहित्य तैयार करते हैं। प्रचार का सिद्धान्त पश्चात्य देशों में निन्दित हो गया है। लेकिन, साम्यवादी लेखक और कवि प्रचार को निन्दित सिद्धान्त नहीं मानते।

साम्यवाद जैसे अन्तर्राष्ट्रीय आन्दोलन है और राष्ट्रीयता के विरुद्ध उसका

प्रचार काफ़ी जोर से चलता है। किन्तु, रूस पर ज़र हिटलर ने आक्रमण किया, तब रूसी वीर पूरे राष्ट्रीय जोश के साथ शत्रु के खिलाफ लड़े थे और उस समय रूस के कवियों ने उन्मादक राष्ट्रीय कविताएँ भी लिखी थी।

पाश्चात्य देशों के चिन्तकों का ख्याल है कि साम्यवादी देशों के लेखक और कवि ठीक उसी तरह से लिखना नहीं चाहते, जैसे सरकार के भय से उन्हें लिखना पड़ता है। पूरे वैयक्तिक स्वातन्त्र्य के बिना कोई भी लेखक या कवि वह चीज नहीं लिख सकता, जिसमें उसकी अपनी आत्मा का पूरा सन्तोष हो। लेकिन चूँकि यह स्वातन्त्र्य साम्यवादी देशों के कलाकारों को सुलभ नहीं है, इसलिए वे जो कुछ लिखते हैं, उसमें उनकी आत्मा की आवाज़ नहीं होती, वह बेगार की लिखाई होती है।

कई बार रूस के लेखकों ने इस आक्षेप का उत्तर यह कह कर दिया है कि लिखने के मामले में हम पूर्ण रूप से स्वतन्त्र हैं और जो कुछ हम लिखते हैं, अपने ही विश्वास के अनुसार लिखते हैं। किन्तु, इस उत्तर से पाश्चात्य देशों के मनी-पिया को सन्तोष नहीं होता। वे मानते हैं कि यह उत्तर भी किसी भय के ही अधीन दिया जा रहा है।

किन्तु, ऐसा भी नहीं है कि साहित्य में सामाजिक भावनाओं को महत्त्व केवल साम्यवादी देशों में दिया जाता है और वैयक्तिक भावना वाले कवि केवल पाश्चात्य देशों में जन्म लेते हैं। इंग्लैंड के डब्ल्यू. एच. ओडेन और जर्मनी के बर्टाल्ट ब्रेकट ऐसे कवि हैं, जो रूस में पैदा होते, तो वहाँ भी छप सकते थे। इसी प्रकार, रूस के दो कवि पास्तरनेक और एन्सेन्कू ऐसे कवि हैं, जो पाश्चात्य देशों की आत्मा के बहुत समीप हैं। आर्थर कोसलर, जो पहले साम्यवादी थे और अब साम्यवाद के विरोधी हो गये हैं, प्रचार उसी सिद्धान्त का करते हैं, जो पाश्चात्य साहित्यकारों का स्वीकृत सिद्धान्त है। किन्तु, कोसलर की अपनी रचनाएँ सोद्देश्य ही होती हैं।

इसी प्रकार, जार्ज आरवेल ने जो कुछ लिखा, उसमें प्रचार स्पष्ट रूप से विद्यमान था, गरचे सिद्धान्त के स्तर पर वे भी यही मानते थे कि साहित्यकार की वैयक्तिकता अगर स्वतन्त्र नहीं रहती, तो उच्च साहित्य का सृजन वह नहीं कर पायेगा। हिटलर, मुसोलिनी और स्टालिन के अधिनायकवादी तंत्र से मनुष्य की वैयक्तिकता जिस भयानक रूप से आहत हुई थी, उससे आरवेल को भारी चोट पहुँची थी और उन्होंने साहित्यकारों को चेतावनी दी थी कि मानवता पर होने वाले इस भयानक अत्याचार का विरोध अगर साहित्यिकों ने प्रतिबद्ध होकर नहीं किया, तो मानवता के सारे ऊँचे मूल्य विनष्ट हो जायेंगे और मानव समाज, जो अपनी वैयक्तिकता पर इतना नाज़ करता है, केवल भैंसों का बयान (एनिमल फार्म) बनकर रह जायेगा, जहाँ भैंसों दूध देती हैं और चरवाहे उसे पीकर भैंसों पर राज

करते हैं।

प्रचार को आरखेल भी साहित्य में स्थापित करना चाहते थे, किन्तु, इसे वे धर्म नहीं, आपद्धर्म मानते थे। युद्ध धर्म नहीं, आपद्धर्म है। जो देश युद्ध लड़ना नहीं चाहते, युद्ध उनके ऊपर भी थोपे जाते हैं, क्योंकि शान्ति की स्थापना दो के मेल के बिना नहीं हो सकती, लेकिन युद्ध एक पक्ष भी शुरू कर सकता है। और जब युद्ध आ गया, तो फिर उसे भी लड़ना ही पड़ता है, जो युद्ध से सच्चे मन से घृणा करता है। आरखेल की चिन्तन-पद्धति यह थी कि साहित्य सर्व-तन्त्र-स्वतन्त्र कला है और साहित्यिको का व्यक्तित्व बिल्कुल अनूठी, बिल्कुल अद्वितीय वस्तु है। किन्तु, अधिनायकवादी तन्त्र ने अनेक देशों में साहित्यकारों के व्यक्तित्व पर अपने टैंक चढ़ा दिये हैं और उनकी योजना है कि धीरे-धीरे यह तन्त्र सारे ससार में फैल जाय और ससार भर के लेखक, कवि और कलाकार, उसी प्रकार राजनीति की दासता स्वीकार कर लें, जैसे साम्यवादी देशों के साहित्यकारों ने स्वीकार कर ली है। यह बहुत बड़ा खतरा है और उससे जूझने को ससार भर के साहित्यिकों को सजग हो जाना चाहिए।

यह बहुत कुछ वैसा ही दृश्य है, जैसा दृश्य हम भारत में देख रहे हैं। भारत युद्ध, असोक और गांधी का देश है। अहिंसा को वह परम धर्म मानता है। किन्तु, हिंसक पब्लिसियो के आतंक से विचलित होकर उसे भी अब वही कुछ करना पड़ रहा है, जो काम वे देश करते हैं, जिनका अहिंसा की महिमा में कोई भी विश्वास नहीं है।

प्रचार साहित्य का गुण नहीं, अवगुण है। किन्तु, प्रचार को साहित्य का गुण समझनेवाले लोग प्रचार को साहित्य का अवगुण समझनेवालों पर इस जोर से चढ़े आ रहे हैं कि शुद्धतावादियों के शिविर में हड़कप मच गया है और दुश्मन ने भिड़ने के लिए वे भी उस शस्त्र का उपयोग करने की मजबूरी महसूस करने लगे हैं, जो विरोधियों का शस्त्र है। बुद्ध और गांधी की रक्षा बुद्ध और गांधी के मार्ग से करना असम्भव प्रतीत हुआ। अतएव, भारतवासी बुद्ध और गांधी की रक्षा के लिए बुद्ध और गांधी से भाग खड़े हुए। जार्ज आरखेल का भी विचार था कि साहित्य की शुद्धता की रक्षा शुद्धतावादी उपायों से नहीं की जा सकती। उसकी रक्षा के लिए हमें प्रचार का अवलंब लेना चाहिए। क्योंकि अधिनायकवादी अभियान को रोकने में अगर मानवता असफल हो गयी, तो नुकसानों उनकी नहीं होगी, जो खेती, नौकरी या व्यवसाय से अपनी जीविका चलाते हैं, बल्कि मानवता की पराजय का दण्ड उन्हें भोगना पड़ेगा, जो बौद्धिक शक्तियों तथा चिंतन की स्वतन्त्रता को अपना असली असबाब समझते हैं।

किन्तु, आरखेल और कोसलर के विचारों का लेखकों और कवियों पर कोई खास प्रभाव पड़ा ही, ऐसा नहीं दीखता है। शुद्धतावादी लेखक और कवि शुद्धता

की मीनार से उतरने को तैयार नहीं हैं। उनकी मान्यता यह हो गयी है कि लड़ाई ठीकी हो या गर्म, वह साहित्य के सठने की चीज नहीं है। साहित्य तो खुद वह सपना है, जिसकी रक्षा के लिए गुद्ध सठे जाते हैं। कर्म साहित्यकार के लिए वर्जित क्षेत्र है और जिन विचारों से कर्म को प्रेरणा मिलती है, वे विचार भी साहित्य के लिए वर्जनीय हैं। साहित्यकार को न तो सैनिक बनना चाहिए, न उन्हें प्रेरित करना उसका काम है, जो सैनिक बनकर गुद्ध क्षेत्र में जा रहे हैं।

किन्तु, गुद्धतावाद को खतरा क्या केवल साम्यवाद से है? जिन कारणों से साम्यवाद लेखकों का नियंत्रण करने में सफल हुआ है, वे कारण सभी देशों में मौजूद हैं और जहाँ वे आज मौजूद नहीं हैं, वहाँ वे बल मौजूद हो जायेंगे। गुद्धतावाद को असली खतरा यंत्र से है, असली खतरा विज्ञान से है। विज्ञान ने राज्य के हाथ में अपरिमित शक्तियाँ रख दी हैं। इन शक्तियों के सुनियोजित प्रयोग से राजा जैसा भी नागरिक चाहे, तैयार कर सकता है, जैसी भी विचारधारा चाहे, फैला सकता है और अगर राज्य के आशय बुरे हो जायें, तो वह साहित्यकारों की अकड़ को भी तोड़ सकता है।

यह सत्य है कि मनीषी मान्यता के अकल्याण की बात तभी तक नहीं सोचता, जब तक वह स्वावलम्बी और स्वाधीन है। अभी वह सरकार या सेठ का आश्रय लेता है, यह सभावना उत्पन्न हो जाती है कि सारी बातें वह मानवता के कल्याण के लिए नहीं सोचेगा। उसे कुछ ऐसी बातें भी सोचनी पड़ सकती हैं जिनसे सेठ या सरकार का तो भला होगा, मगर उनसे सारी मानवता का भला नहीं होगा। सेठों या सरकारों के साथ मिलकर काम करने में वैसे कोई बुराई नहीं दीखती। बुराई तब पैदा होती है, जब सरकार के आशय बुरे हो जाते हैं। प्रत्येक सरकार अपनी प्रजा का कल्याण और शत्रु देश का अकल्याण चाहती है। इसीलिए, वैज्ञानिक जब से सरकारों के अधीन काम करने लगे हैं, तब से बड़ी ईजादें यातक शक्तियाँ की हुई हैं। जब वे सरकार से अलग अपने घरों में काम करते थे तब तक आविष्कार उन्होंने प्रान्तीयों का किया था, दूरभाष और वायुयान का किया था, बिजली और भाप की ताकतों का किया था। किन्तु, जब से वे सरकार की मुट्ठी में गये हैं, आविष्कार उन्होंने परमाणु बम और हाइड्रोजन बम का किया है, राबेट और मिसाइल का किया है। पाप विज्ञान का नहीं है। पापी वे सृष्टाएँ हैं, जो आविष्कार तो शत्रु के दमन के लिए करती हैं, लेकिन बाद की खुद भी उन्हीं आविष्कारों का शिकार हो जाती हैं।

उम्मीद करता है, जिस उम्मीद के कारण स्टालिन बदनाम हुआ। राजनीतिज्ञों की आदत है कि लोक-मन से अभिनन्दन वे गांधी का करते हैं, किन्तु, दफ्तर की कुर्सी पर जाते ही प्रयोग वे मैकियावेली का करने लगते हैं। और विज्ञान की अपरिमित शक्तियों पर अधिकार होने के कारण, आज के शासक वे सारे काम आसानी से कर सकते हैं, जिन कामों को पहले के शासक अजाम नहीं दे सके थे।

अधिनायकवादी व्यवस्था जितनी ही मजबूत होती जाती है, शुद्धतावादी कलाकारों का आतंक उतना ही बढ़ता जाता है, उनका आत्मविश्वास उतना ही क्षीण होता जाता है। अधिनायकवादी और प्रजातन्त्री देशों में मनुष्य की वैयक्तिकता पर राजनीति का दबाव जैसे-जैसे फैलता है, शुद्धतावादी कलाकार वैसे ही वैसे अपनी वैयक्तिकता से और भी जोर से चिपके जाते हैं। अपनी वैयक्तिक स्वतन्त्रता की रक्षा की चिन्ता लेखकों में आज जितनी प्रचुर है, उतनी प्रखर वह सारे इतिहास में और कभी दिखायी नहीं पड़ी थी। सभ्यता के सभी मूल्यों में अविश्वास की घोषणा, प्रचलित नैतिकता का मुंह चिढ़ाने का जोश और रह-रह कर जन-शक्ति को धक्के देने की प्रवृत्ति, उसी चिन्ता की मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रियाएँ हैं। सार्त्र ने लिखा है कि बोडलेयर पाप इसलिए भी करते थे कि वे अपने-आपको यह विश्वास दिलाना चाहते थे कि मैं स्वतन्त्र हूँ, मैं जो चाहूँ, कर सकता हूँ। आधुनिक लेखक और कवि भी बहुत में काम केवल इस भाव से करते हैं, जिससे उन्हें विश्वास हो कि उनका व्यक्तित्व अधुण है तथा उनकी स्वतन्त्रता की भावना इतनी प्रबल है कि वह राजा तो बना, प्रजा की भी परवाह नहीं करती।

कवि के व्यक्तित्व को लेकर साम्यवादी और प्रजातन्त्री देशों के कलाकारों के बीच जो मनभेद है, उसे हम अतिरञ्जित मानते हैं। मार्क्सवादी आलोचकों की यह स्थापना गलत नहीं है कि राजनीति की तरह साहित्य भी समाज से प्रभावित होता है। किन्तु, जो बात मार्क्सवादी आलोचक भूल जाते हैं, वह यह है कि साहित्य पर समाज का यह प्रभाव कवियों के व्यक्तित्व के माध्यम से पड़ता है। समाज का जीना उसके सदस्यों का ही जीवित रहना है। जब हम यह कहते हैं कि समाज दुखी है, तब उसका अर्थ यही होता है कि समाज में रहने वाले व्यक्ति दुखी हैं। इसी प्रकार, समाज का सुखी होना भी उसके व्यक्तियों का ही सुखी होना है। व्यक्तियों से असल समाज की कोई कल्पना नहीं की जा सकती और जहाँ समाज नियमित किया जाता है, वहाँ भी नियंत्रण, असल में, व्यक्तियों का ही होता है।

जैसे थोड़े कवियों में समाज और व्यक्ति का संपर्क भयानक रूप नहीं लेता, उसी प्रकार, परस्पर और व्यक्ति के बीच भी थोड़े कवि सामंजस्य खोज लेते हैं। कदम-कदम पर परस्पर की दुहाई देना विकास की स्वाभाविक प्रगति में अवरोध डालना है। कट्टर से कट्टर समाज के भीतर भी ऐसे व्यक्ति होते हैं, जो परस्पर

की सीमा के अतिक्रमण की अनिवार्यता अनुभव करते हैं। युग परंपरावादी हो, तब भी कवि, व्यक्ति के रूप में नयी अनुभूतियाँ प्राप्त करता है। ये अनुभूतियाँ परंपरा के विरुद्ध पड़ सकती हैं, किन्तु, उनका चित्रण आवश्यक होता है। अगर ये अनुभूतियाँ न लिखी जायें, तो साहित्य में ताजगी नहीं रहेगी और स्वयं कलाकार का व्यक्तित्व गतानुगतिक, एकरस और निस्वाद हो जायगा।

वैयक्तिकता की समस्या का एक रूप यह भी है कि पुराने समय की कविताएँ उस चेतना से उपजी थी, जिसमें व्यक्ति और समाज की चेतनाएँ एकाकार थी। जब व्यक्ति और समाज की चेतना एक थी, उस समय साधारणीकरण का कार्य कवि के लिए कठिन नहीं होता था। किन्तु, अब वैयक्तिक चेतना समाज की चेतना से अधिक बलशाली हो गयी है और वह उसके दबाव को फेंक कर अपनी स्वतंत्र सत्ता के साथ ऊपर आ गयी है। यही नहीं, अब वैयक्तिक चेतना आक्रमणकारी ढंग से काम करने लगी है। परिणाम यह हुआ है कि कवि अपने भावों का साधारणीकरण या तो जान बूझ कर नहीं करता अथवा साधारणीकरण की प्रक्रिया उसके वश के बाहर हो गयी है। शायद पिछला विकल्प ही ज्यादा सही है। कवि की वैयक्तिक चेतना सामाजिक चेतना से इतनी विभक्त हो गयी है कि साधारणीकरण के लिए अब कहीं कोई आधार नहीं है। स्पष्ट ही, जिस देश के कवि और लेखक एक नये स्वप्न को आकार देने के लिए काम कर रहे हैं, वे अगर आधुनिकता के इस दुर्गुण को अपनायेंगे, तो उनका उद्देश्य पूरा नहीं होगा। जिस साहित्य का साधारणीकरण का आधार टूटा हुआ अथवा लुप्त है, वह कभी भी जनता के बीच प्रसार नहीं पायेगा। साहित्य के एक अन्यतम चिंतक कार्लरिज ने कहा था, “जिसे हम निखालिस वैयक्तिक स्थिति कहते हैं, उसे लेकर थोड़ा कविता नहीं लिखी जाती है।” अर्थात् जो स्थितियाँ साधारणीकरण के दृष्ट में आने से इन्कार करें, उन्हें अलिखित ही छोड़ देना चाहिए।

विज्ञान का प्रभाव

आधुनिक साहित्य आधुनिक इसलिए नहीं है कि उसके सारे के सारे विषय नवीन हैं। आधुनिक वह इसलिए है कि उसके पीछे काम करनेवाली मनोवृत्ति नवीन है, मनोदृष्टि, मानसिकता और दृष्टि नवीन है। लेखक की दिलचस्पी विषय में न हो कर उसे देखने वाली नयी दृष्टि में है और पाठक भी उसी नवीन दृष्टि का प्रेमी होने के कारण इस साहित्य की ओर उन्मुख होता है।

लेकिन, इस नयी दृष्टि के लक्षण क्या हैं? सैली के पक्ष में इस दृष्टि का प्रथम लक्षण विज्ञान के अनुकरण का भाव है। चूंकि विज्ञान आवेशमयी भाषा का प्रयोग नहीं करता, नये लेखक और कवि भी आवेशमयता से बचे रहना चाहते हैं। चूंकि विज्ञान शब्दों के मामले में मितव्ययी होता है,

अतएव, नवलेखन भी शब्दों की मितव्ययिता बरतना चाहता है। और चूँकि विज्ञान का लक्ष्य वस्तुओं का यथातथ्य वर्णन होता है, अतएव, नये लेखक और कवि भी कल्पना की लगाम हमेशा अपने हाथ में रखते हैं और बराबर सतर्क रहते हैं कि उनका वर्णन अतिरजित न हो जाय। वैज्ञानिक का एक लक्षण यह भी है कि वह दूसरों को प्रभावित करने को न तो एक शब्द लिखता है, न एक शब्द बोलता है। अगर वह दूसरों पर प्रभाव जमाने की कोशिश करे तो जनता वैज्ञानिक पर सन्देह करने लगेगी। इसका प्रभाव साहित्य पर यह पड़ा है कि अब साहित्यकार भी श्रोताओं को प्रभावित करना नहीं चाहते। प्रभावित करने वाले गुण को वे "डेटारिक" कहते हैं और डेटारिक अथवा आलंकारिता साहित्य में अब दोष मानी जाती है।

प्रभाव जमाने की चिन्ता उम कवि को होती है, जिसके सामने कोई उद्देश्य है और जिसकी ओर वह समाज को मोड़ना चाहता है। किन्तु, जिस कवि के सामने कोई भी उद्देश्य नहीं है, वह प्रभाव जमानेवाली शक्ति का उपयोग क्यों करेगा? वह अपनी अनुभूतियों के चित्र दिखा कर पाठकों की क्षांति भंग कर सके, तो इतनी उत्सन्धि उसके लिए काफी है।

किन्तु, विज्ञान की एक विशेषता और है जिसका अनुकरण साहित्यकार नहीं कर रहे हैं। यह यह कि वैज्ञानिक एक शब्द का प्रयोग एक ही अर्थ में करता है, जब कि कविता में प्रयुक्त शब्दों से अवसर अनेक अर्थ ध्वनित होते हैं। जब तक यह नहीं होता, कविता वैज्ञानिक मुनिदिष्टता का दावा नहीं कर सकती और वही शब्दों की एकार्थक मुनिदिष्टता कविता में भी आ गयी, तो फिर कविता का अस्तित्व समाप्त हो जायगा, क्योंकि तब जो कुछ होगा, विज्ञान होगा, कविता की आवश्यकता मनुष्य को नहीं रहेगी।

किन्तु, कवियों को यह चिन्ता जरूर है कि प्रायः भाव-भणितों के लिए एक अलग शब्द होता, तो बात बहुत अच्छी होती। माँ का प्रेम, बहन का प्रेम और गली का प्रेम, ये सभी प्रेम एक ही नहीं हैं। किन्तु, शब्द-कोष की दरिद्रता के कारण हमें एक ही शब्द से प्रेम के अनेक रूपों को व्यक्त करना पड़ता है। यह गिता बताती है कि कवि वैज्ञानिक मुनिदिष्टता के लिए बेचैन है, किन्तु, भाषा में शब्दों की कमी होने के कारण ये त्रावार हो जाते हैं। विज्ञान कविता का विरोधी शास्त्र है, इस मुखरोषिता गिज्ञान्त की ओर से नये कवियों को दृष्टि हट गयी है और वे जाति भूंद कर विज्ञान का अनुकरण उतनी दूर तक करने लगे हैं, जितनी दूर तक यह अनुकरण किया जा सकता है।

विज्ञान से निकली हुई दूसरी गिता बुद्धिवाद की है, जिसका प्रभाव साहित्य पर बड़े और घे पड़ा है। जो बात बुद्धि में नहीं आती, उसका वर्णन साहित्य में भी नहीं किया जाना चाहिए। इस मान्यता के कारण धर्म और दुर्गम के रूप

की सीमा के अतिक्रमण की अनिवार्यता अनुभव करते हैं। युग परंपरावादी हो, तब भी कवि, व्यक्ति के रूप में नयी अनुभूतियाँ प्राप्त करता है। ये अनुभूतियाँ परंपरा के विरुद्ध पड़ सकती हैं, किन्तु, उनका चित्रण आवश्यक होता है। अगर ये अनुभूतियाँ न लिखी जायें, तो साहित्य में ताजगी नहीं रहेगी और स्वयं कलाकार का व्यक्तित्व गतानुगतिक, एकरस और निस्वाद हो जायगा।

वैयक्तिकता की समस्या का एक रूप यह भी है कि पुराने समय की कविताएँ उस चेतना से उपजी थी, जिसमें व्यक्ति और समाज की चेतनाएँ एकाकार थी। जब व्यक्ति और समाज की चेतना एक थी, उस समय साधारणीकरण का कार्य कवि के लिए कठिन नहीं होता था। किन्तु, अब वैयक्तिक चेतना समाज की चेतना से अधिक बलशालिनी हो गयी है और वह उसके दबाव को फेंक कर अपनी स्वतंत्र सत्ता के साथ ऊपर आ गयी है। यही नहीं, अब वैयक्तिक चेतना आक्रमणकारी ढंग से काम करने लगी है। परिणाम यह हुआ है कि कवि अपने भावों का साधारणीकरण या तो जान बूझ कर नहीं करता अथवा साधारणीकरण की प्रक्रिया उसके वक्ष के बाहर हो गयी है। शायद पिछला विकल्प ही ज्यादा सही है। कवि की वैयक्तिक चेतना सामाजिक चेतना से इतनी विभक्त हो गयी है कि साधारणीकरण के लिए अब कहीं कोई आधार नहीं है। स्पष्ट ही, जिस देश के कवि और लेखक एक नये स्वप्न को आकार देने के लिए काम कर रहे हैं, वे अगर आधुनिकता के इस दुर्गुण को अपनायेंगे, तो उनका उद्देश्य पूरा नहीं होगा। जिस साहित्य का साधारणीकरण का आधार टूटा हुआ अथवा लुप्त है, वह कभी भी जनता के बीच प्रसार नहीं पायेगा। साहित्य के एक अन्यतम चिंतक कॉलरिज ने कहा था, "जिसे हम निखालिस वैयक्तिक स्थिति कहते हैं, उसे लेकर श्रेष्ठ कविता नहीं लिखी जाती है।" अर्थात् जो स्थितियाँ साधारणीकरण के वृक्ष में आने से इन्कार करें, उन्हें अलिखित ही छोड़ देना चाहिए।

विज्ञान का प्रभाव

आधुनिक साहित्य आधुनिक इसलिए नहीं है कि उसके सारे के सारे विषय नवीन हैं। आधुनिक वह इसलिए है कि उसके पीछे काम करनेवाली मनोवृत्ति नवीन है, मनोदशा, मानसिकता और दृष्टि नवीन है। लेखक की दिलचस्पी विषय में न हो कर उसे देखने वाली नयी दृष्टि में है और पाठक भी उसी नवीन दृष्टि का प्रेमी होने के कारण इस साहित्य की ओर उन्मुख होता है।

लेकिन, इस नयी दृष्टि के लक्षण क्या हैं? शैली के पक्ष में इस दृष्टि का प्रधान लक्षण विज्ञान के अनुकरण का भाव है। चूंकि विज्ञान आवेगमयी भाषा का प्रयोग नहीं करता, नये लेखक और कवि भी आवेगमयता से बचे रहना चाहते हैं। चूंकि विज्ञान शब्दों के मामले में मितव्ययी होता है,

अतएव, नवलेखन भी शब्दों की मितव्ययिता बरतना चाहता है। और चूँकि विज्ञान का लक्ष्य वस्तुओं का यथातथ्य वर्णन होता है, अतएव, नये लेखक और कवि भी कल्पना की लगाम हमेशा अपने हाथ में रखते हैं और बराबर सतर्क रहते हैं कि उनका वर्णन अतिरजित न हो जाय। वैज्ञानिक का एक लक्षण यह भी है कि वह दूसरों को प्रभावित करने को न तो एक शब्द सिरता है, न एक शब्द बोलता है। अगर वह दूसरों पर प्रभाव जमाने की कोशिश करे तो जनता वैज्ञानिक पर सन्देह करने लगेगी। इसका प्रभाव साहित्य पर यह पड़ा है कि अब साहित्यकार भी श्रोताओं को प्रभावित करना नहीं चाहते। प्रभावित करने वाले गुण को वे "डेटारिक" कहते हैं और डेटारिक अथवा आलंकारितता साहित्य में अब दोष मानी जाती है।

प्रभाव जमाने की चिन्ता उस कवि को होती है, जिसके सामने कोई उद्देश्य है और जिसकी ओर वह समाज को मोड़ना चाहता है। किन्तु, जिस कवि के सामने कोई भी उद्देश्य नहीं है, वह प्रभाव जमानेवाली शक्ति का उपयोग क्यों करेगा? यह अपनी अनुभूतियों के चित्र दिगाकर पाठकों की शान्ति भंग कर सके, तो इतनी उपलब्धि उसके लिए काफी है।

किन्तु, विज्ञान की एक विशेषता और है जिसका अनुकरण साहित्यकार नहीं कर रहे हैं। वह यह कि वैज्ञानिक एक शब्द का प्रयोग एक ही अर्थ में करता है, जब कि कविता में प्रयुक्त शब्दों से जवत्तर अनेक अर्थ व्यक्त होते हैं। जब तक यह नहीं होता, कविता वैज्ञानिक सुनिश्चितता का दावा नहीं कर सकती और वहीं शब्दों की एकार्थक सुनिश्चितता कविता में भी आ गयी, तो फिर कविता का अस्तित्व समाप्त हो जायगा, क्योंकि तब जो कुछ होगा, विज्ञान होगा, कविता की आवश्यकता मनुष्य को नहीं रहेगी।

किन्तु, कवियों को यह चिन्ता जरूर है कि प्रत्येक भाव-भगिमा के लिए एक अलग शब्द होता, तो बात बहुत अच्छी होती। माँ का प्रेम, बहन का प्रेम और सखी का प्रेम, ये सभी प्रेम एक ही नहीं हैं। किन्तु, शब्द-कोष की दरिद्रता के कारण हमें एक ही शब्द से प्रेम के अनेक रूपों को व्यक्त करना पड़ता है। यह चिन्ता बताती है कि कवि वैज्ञानिक सुनिश्चितता के लिए बेचैन है, किन्तु, भाषा में शब्दों की कमी होने के कारण ये साधारण हो जाते हैं। विज्ञान कविता का विरोधी शास्त्र है, इस मुखरोक्षित विज्ञान की ओर से नये कवियों को दृष्टि हट गयी है और वे जीव मृद कर विज्ञान का अनुकरण उनकी दूर तक करने लगे हैं, जिनकी दूर तक यह अनुकरण किया जा सकता है।

विज्ञान से निरन्तर हुई दूसरी गिथा बुद्धिवादी की है, जिसका प्रभाव साहित्य पर बड़े जोर से पड़ा है। वो बात बुद्धि में नहीं प्रमानो, उसका वर्णन साहित्य में भी नहीं किया जाना चाहिए। इस मान्यता के कारण धर्म और पुराण के रूप

साहित्य में बदल गये हैं। कर्ण के रथ के चक्के अगर धरती में घँस गये थे, तो यह बात खोलकर कहनी होगी कि वहाँ दलदल था। कौरवों की सभा में यदि कृष्ण ने विराट रूप दिखाया था, तो यह बात पाठकों को समझा देनी होगी कि भगवान के विराट होने पर छतें नहीं फटी थी, दीवारें टूट कर नहीं गिरी थी। और कच-देवयानी की कथा कहनी हो, तो इसका उल्लेख नहीं करना चाहिए कि कच ने शुक्राचार्य से सजीवनी विद्या कैसे सीखी थी। उस कहानी में कच और देवयानी का प्रेम ही सार है।

पुरानी कविता में शयन-कक्ष में मणियों के दीप बलते थे और नायिकाओं को जब सकोच होता था, वे मुट्ठी भर पुष्परेणु फेंक कर दीपक की ज्योति को छिपा देती थी। अब नायिकाओं को सकोच कम होता है और सकोच हो भी, तो बिजली का बटन दबाना प्रकाश से बचने का सुगम उपाय है। जैसे विज्ञान ने खोज-खोज कर उन सभी रहस्यों को रहस्यहीन कर दिया, जिन्हे देखकर पहले लोग आश्चर्य करते थे, उसी प्रकार, साहित्य के भी बहुत-से रहस्य-कुंज विज्ञान के प्रभाव से उजाड़ हो गये। अब उनका आश्रय लेकर कविताएँ नहीं लिखी जा सकती।

धर्म पर जो अभ्रष्टा विज्ञान के प्रभाव से बड़ी है, उसका प्रभाव भी साहित्य पर काफी पड़ा है। ईश्वर को आलवन मान कर पहले जो प्रेम और थड़ा निवेदित की जाती थी, साहित्य में अब वह मजाक की चीज है और सारे के सारे रहस्यवादी कवि अब बौद्धिक पगले यानी 'इनटेलेक्चुअल निट्टीन' समझे जाते हैं। रहस्यवाद की धूमिलना साहित्य से तब भी नहीं मिटी, क्योंकि अब उसका निवास वहाँ पड़ता है, जहाँ कवि किसी अनुभूति की स्पष्ट व्याख्या नहीं दे पाता है अथवा जहाँ भाषा असमर्थ हो जाती है अथवा जहाँ मनोविज्ञान की किसी ऐसी गहराई की बात की जाती है, जिसका वर्णन स्वभाव से ही दुष्कर कार्य है।

विद्या के रूप में मनोविज्ञान का आविर्भाव बिल्कुल हाल की घटना है, किन्तु, प्रक्रिया के रूप में मनोविज्ञान उतना ही प्राचीन है, जितना प्राचीन स्वयं मनुष्य है। यह वैसी ही बात है, जैसे रक्त-चाप की बीमारी पहले भी होती थी, किन्तु, उसका पता मनुष्य को नहीं था। इस बीमारी का नाम तब से सुनायी देने लगा, जब से रक्तचाप-मापक यंत्र का आविष्कार हुआ। (मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाओं का ज्ञान रोससपियर को भी या जोर कालिदास को भी। लेकिन, वे इस शास्त्र का नाम भीतरी सदी में जाकर उसने इतनी प्रतिष्ठा प्राप्त कर ली कि उपन्यासकार और कवि भी उसका अनुसरण करने को लसचाने लगे। फ्राउस्ट और जेम्स ज्वायस नाम ही चेतना-प्रवाह की जल्दी पड़ गया है। और सुररियलिस्ट कवियों की तो जायदा ही एक प्रकार से मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया की साधना है।

जब तक आधुनिकता का विकास नहीं हुआ था, मनुष्य सृष्टि की कल्पना उस रूप में करता था, जिस रूप में उसकी कल्पना धर्माचार्यों, नवियों और पैगम्बरों ने की थी। यह ईसा के जन्म से एक हजार वर्ष पूर्व की बात है। सत्तार के सभी द्रष्टा ई० पू० से एक सहस्र वर्ष पूर्व ही जन्म ले चुके थे और उसी समय मनुष्य के सृष्टि-संबंधी सभी विचार निरूपित हो चुके थे। बाद की सत्ताद्विधा में इन्हीं विचारों का पल्लवन होता रहा है। यह सम्भवा टेननालाजी से नहीं, कलना जीर विचार से बनी थी और तबनीक के अभाव में इस सम्भवा के भीतर जो रिवतता रह गयी थी, आदमी ने आदमी के युक्त वातावरण तैयार करके उस रिवतता को भर दिया था। इसीलिए, यह मुन्नी कम, सत्तुष्ट अधिक था। प्रकृति को जीतने की बिता उसे कम थी, अपने आप पर विजय पाने का जोश अधिक था। सृष्टि का विषय जैसे आज के वैज्ञानिकों की समझ में नहीं आता है, वैसे ही यह उस समय के आदमियों की भी समझ में नहीं आता था। किन्तु, प्राचीन मनुष्य यह मानकर बैठ गया था कि सृष्टि सीला है, रहस्य है, वह जानने नहीं, बिस्मित होने की चीज है। चूंकि हम इसे जान नहीं सकते, इसलिए अपने आप पर खेद या खीझ हमें नहीं होनी चाहिए। हम तो इस रहस्य पर सोचेंगे और आनन्द से पुलकित होंगे।

इस मनुष्य का विश्वास यह था कि आदमी को ईश्वर ने पैदा किया है। कहीं-कहीं यह कल्पना भी थी कि ईश्वर ने उसे अपने, अधिक से अधिक, अनुरूप बनाया है। भारतवासी मानते थे कि आत्मा और परमात्मा एक हैं तथा जीव जन्म-जन्मान्तर के बाद ईश्वर-कोटि की पहुँच सक्ता है। सभी सम्भवा वालों का यह भी विश्वास था कि आदमी पहले देवता था। एक छोटे-से पाप के कारण वह लुढ़ककर आदमी बन गया है। तब भी, वही सृष्टि का सिर-मुकुट है और वह फिर भी देवता बन सकता है। पृथ्वी सृष्टि का केन्द्र मानी जाती थी और मनुष्य उसका सबसे सुन्दर, सबसे विलक्षण और सबसे अलौकिक जीव। और इस मनुष्य का सबसे श्रेष्ठ कर्म पाप से बचना तथा पुण्य की आराधना करना था, जिससे वह निर्मल रहकर ईश्वरत्व को प्राप्त कर सके।

किन्तु, जैसे-जैसे विज्ञान का विकास हुआ, मनुष्य की सृष्टि-विषयक पुरानी धारणा छूँधी पड़ने लगी। विज्ञान का पहला सांस्कृतिक प्रभाव यह हुआ कि सृष्टि यथ ममकी जाने लगी, जिसके पुर्जे गणित और गण-विज्ञान के अनुसार काम करते हैं। इस मान्यता से, स्वभावतः ही, यह अनुमान निकल आया कि सृष्टि यदि गण्य है, तो इसके निर्माण के लिए ईश्वर की कल्पना अनिवार्य नहीं है। फिर एगोलवादियों ने यह स्थापना रखी कि पृथ्वी गोल है और असंख्य गोल नक्षत्रों की तरह वह भी सूर्य में लटकती हुई है। इससे मनुष्य की यह कल्पना नष्ट हो गयी कि पृथ्वी सृष्टि का केन्द्र है तथा ईश्वर की योजना में उसका कोई खास स्थान

साहित्य में बदल गये हैं। कर्ण के रथ के चक्के अगर धरती में घँस गये थे, तो यह बात खोलकर कहनी होगी कि वहाँ दलदल था। कौरवों की सभा में यदि वृष्ण ने विराट रूप दिखाया था, तो यह बात पाठकों को समझा देनी होगी कि भगवान के विराट होने पर छत्र नहीं फटी थी, दीवारें टूट कर नहीं गिरी थी। और कच-देवयानी की कथा कहनी हो, तो इसका उत्प्रेषण नहीं करना चाहिए कि कच ने युष्काचार्य से सजीवनी विद्या कैसे सीखी थी। उस कहानी में कच और देवयानी का प्रेम ही सार है।

पुरानी कविता में शयन-वस्त्र में मणियों के दीप बलते थे और नायिकाओं को जब सकोच होता था, वे मुट्ठी भर पुष्परेणु फेंक कर दीपक की ज्योति को छिपा देती थी। अब नायिकाओं को सकोच कम होता है और सकोच हो भी, तो बिजली का पटन दवाना प्रकाश से बचने का सुगम उपाय है। जैसे विज्ञान ने खोज-खोज कर उन सभी रहस्यों को रहस्यहीन कर दिया, जिन्हें देखकर पहले लोग आश्चर्य करते थे, उसी प्रकार, साहित्य के भी बहुत-से रहस्य-कुंज विज्ञान के प्रभाव से उजाड़ हो गये। अब उनका आश्रय लेकर कविताएँ नहीं लिखी जा सकती।

अब पर जो अभ्रद्धा विज्ञान के प्रभाव से बढ़ी है, उसका प्रभाव भी साहित्य पर काफी पड़ा है। ईश्वर को आलबन मान कर पहले जो प्रेम और श्रद्धा निवेदित की जाती थी, साहित्य में अब वह मजाक की चीज है और सारे के सारे रहस्यवादी कवि अब बौद्धिक पगले यानी 'इनटेलेक्चुअल निडीन' समझे जाते हैं। रहस्यवाद की धूमिलता साहित्य से तब भी नहीं मिटी, क्योंकि अब उसका निवास वहाँ पड़ता है, जहाँ कवि किसी अनुभूति की स्पष्ट व्याख्या नहीं दे पाता है अथवा जहाँ भाषा असमर्थ हो जाती है अथवा जहाँ मनोविज्ञान की किसी ऐसी गहराई की बात की जाती है, जिसका वर्णन स्वभाव से ही दुष्कर कार्य है।

विद्या के रूप में मनोविज्ञान का आविर्भाव बिल्कुल हाल की घटना है, किन्तु, प्रक्रिया के रूप में मनोविज्ञान उतना ही प्राचीन है, जितना प्राचीन स्वयं मनुष्य है। यह वही बात है, जैसे रक्त-चाप की बीमारी पहले भी होती थी, किन्तु, उसका पता मनुष्य को नहीं था। इस बीमारी का नाम तब से सुनायी देने लगा, जब से रक्तचाप-मापक यंत्र का आविष्कार हुआ। (मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाओं का ज्ञान मेक्सपियर को भी था और कालिदास को भी। लेकिन, वे इस शास्त्र का नाम नहीं जानते थे। इस शास्त्र का जन्म उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध में हुआ और बीमारी सदी में जाकर उसने इतनी प्रतिष्ठा प्राप्त कर ली कि उपन्यासकार और कवि भी उसका अनुसरण करने को ललचाने लगे। फ्राउस्ट और जेम्स ज्वायस मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया को ही घंटी मानकर लिखते हैं। ज्वायस की घंटी का नाम ही चेतना-प्रवाह की घंटी पड़ गया है। और मुरखिलिस्ट कवियों की तो साधना ही एक प्रकार से मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया की साधना है।

जब तक आधुनिकता का विकास नहीं हुआ था, मनुष्य सृष्टि की कल्पना उस रूप में करता था, जिस रूप में उसकी कल्पना धर्माचार्यों, नवियों और पैगम्बरों ने की थी। यह ईसा के जन्म से एक हजार वर्ष पूर्व की बात है। ससार के सभी द्रष्टा ई० पू० से एक सहस्र वर्ष पूर्व ही जन्म ले चुके थे और उसी समय मनुष्य के मृष्टि-सबधी सभी विचार निरूपित हो चुके थे। बाद की साताब्दियों में इन्हीं विचारों का पल्लवन होता रहा है। यह सम्भ्यता टेकनालाजी से नहीं, कल्पना और विचार से बनी थी और तकनीक के अभाव में इस सम्भ्यता के भीतर जो रिक्तता रह गयी थी, आदमी ने आदर्शों से युक्त वातावरण तैयार करके उस रिक्तता को भर दिया था। इसीलिए, वह सुखी कम, सतुष्ट अधिक था। प्रकृति को जीतने की चिन्ता उसे कम थी, अपने आप पर विजय पाने का जोश अधिक था। सृष्टि का विषय जैसे आज के वैज्ञानिकों की समझ में नहीं आता है, वैसे ही वह उस समय के आदमियों की भी समझ में नहीं आता था। किन्तु, प्राचीन मनुष्य यह मानकर बैठ गया था कि सृष्टि लीला है, रहस्य है, वह जानने नहीं, विस्मित होने की चीज है। चूँकि हम इसे जान नहीं सकते, इसलिए अपने आप पर खेद या खीझ हमें नहीं होनी चाहिए। हम तो इस रहस्य पर सोचेंगे और आनन्द से पुलकित होंगे।

इस मनुष्य का विश्वास यह था कि आदमी को ईश्वर ने पैदा किया है। वही-वही यह कल्पना भी थी कि ईश्वर ने उसे अपने, अधिक से अधिक, अनुरूप बनाया है। भारतवासी मानते थे कि आत्मा और परमात्मा एक हैं तथा जीव जन्म-जन्मान्तर के बाद ईश्वर-कोटि को पहुँच सकता है। सामी सम्भ्यता वालों का यह भी विश्वास था कि आदमी पहले देवता था। एक छोटे-से पाप के कारण वह लुढ़ककर आदमी बन गया है। तब भी, वही सृष्टि का सिर-मुकुट है और वह फिर से देवता बन सकता है। पृथ्वी सृष्टि का केन्द्र मानी जाती थी और मनुष्य उसका सबसे सुन्दर, सबसे विलक्षण और सबसे अलौकिक जीव। और इस मनुष्य का सबसे श्रेष्ठ कर्म पाप से बचना तथा पुण्य की आराधना करना था, जिससे वह निर्मल रहकर ईश्वरत्व को प्राप्त कर सके।

किन्तु, जैसे-जैसे विज्ञान का विकास हुआ, मनुष्य की सृष्टि-विषयक पुरानी धारणा छूँछी पड़ने लगी। विज्ञान का पहला सांस्कृतिक प्रभाव यह हुआ कि सृष्टि यन्त्र समझी जाने लगी, जिसके पुर्बे गणित और यन्त्र-विज्ञान के अनुसार काम करते हैं। इस मान्यता से, स्वभावतः ही, यह अनुमान निकल आया कि सृष्टि यदि यन्त्र है, तो इसके निर्माण के लिए ईश्वर की कल्पना अनिवार्य नहीं है। फिर सगोलवादियों ने यह स्थापना रखी कि पृथ्वी गोल है और असह्य गोल नक्षत्रों की तरह यह भी सून्य में लटकी हुई है। इसमें मनुष्य की यह कल्पना नष्ट हो गयी कि पृथ्वी सृष्टि का केन्द्र है तथा ईश्वर की योजना में उसका कोई खास स्थान

१) है। तब डारविन (१८०९-१८८२) का 'जीवो की उत्पत्ति' नामक ग्रन्थ प्रकाशित हुआ, जिसमें उन्होंने यह स्थापना रखी कि आदमी ईश्वर का पुत्र नहीं है, वह बन्दर से बढ़कर आदमी हुआ है। और सब के बाद फ्रायड (१८५६-१९३९) का मनोविज्ञान आया, जिसने यह कहा कि आदमी का जप-तप, योग और वैराग्य, सब ऊपरी बातें हैं। वह अपने किसी भी कार्य में स्वाधीन नहीं है। उसके भीतर अपनी और समग्र मनुष्य जाति की युगों की अगणित अदम्य वासनाएँ दबी पड़ी हैं और आदमी के कर्म इन्हीं अज्ञात वासनाओं की प्रेरणा का अनुगमन करते हैं। सब तो यह है कि हम इन वासनाओं का उपभोग नहीं करते, ये वासनाएँ ही हमारा उपभोग करती हैं, हम उन्हें नहीं जीते, हमी उनके द्वारा जिये जाते हैं। हम मनुष्य अवश्य बन गये हैं, किन्तु, हमारे भीतर वे वासनाएँ अभी भी काफी शक्तिशालिनी हैं, जो हमें उस समय उद्वेलित रखती थी, जब हम पशु थे। मनोविज्ञान की एक अन्य शाखा आचरणवाद (बिहेवियरिज्म) ने यह सिद्ध कर दिखाया कि मनुष्य अपने आचरण में स्वतन्त्र नहीं है। परिस्थितियाँ जैसी होती हैं, मनुष्य का आचरण भी वैसा ही होता है।

विज्ञान और मनोविज्ञान की सभी खोजों से मनुष्य यह मानने को विवश होता गया कि वह तनिक भी विलक्षण जीव नहीं है। पेड़ पौधों और पशुओं के समान वह भी एक सजीव पदार्थ है और जो नियम अन्य पशुओं पर लागू होते हैं, वह उनका अपवाद नहीं है। इस विवशता-ज्ञान में अगर कहीं कोई कमी रह गयी थी, तो उसे मार्क्स (१८१८-१८८३) ने पूरा कर दिया। उन्होंने स्थापना यह रखी कि धर्म, नैतिकता, कला और अध्यात्म के क्षेत्र में मनुष्य ने जो भी मूल्य निरूपित किये हैं, वे लोकोत्तर मूल्य नहीं हैं। इन मूल्यों का विकास समाज की अर्थव्यवस्था के अनुसार हुआ है। अतएव, धर्म-अधर्म, नैतिकता-अनैतिकता तथा पाप और पुण्य की भावनाओं को लोकोत्तर चेतना से संपृक्त मानना कोरा अन्ध-विश्वास है। आदमी अपना कोई भी निर्णय लेने में स्वतन्त्र नहीं है। सभी निर्णय वह उस अर्थ-व्यवस्था के अनुसार लेता है, जिसमें उसका जन्म और विकास हुआ है।

इन सारी खोजों और स्थापनाओं का फल यह हुआ कि आदमी का गौरव चूर्ण-चूर्ण हो गया। मनुष्य पशु से भिन्न किसी उत्तम योनि का जीव है, यह कल्पना टूक-टूक हो गयी। आदमी लुढ़ककर जानवरों के बीच जा मिला और वहाँ भी यह चिन्ता उसे सताते लगी कि वह निर्णय लेने में भी स्वतन्त्र नहीं है। स्वतन्त्रता उसे न तो काम के क्षेत्र में है, न अर्थ के क्षेत्र में। परिस्थितियाँ जैसी उसे चलाती हैं, उसी प्रकार उसे चलना पड़ता है।

पशु कोई भी अनुपयोगी काम नहीं करते। वे जो कुछ भी करते हैं, उपयोग के भाव से प्रेरित होकर करते हैं, स्वार्थ से प्रेरित होकर करते हैं। तो क्या मनुष्य भी जो कुछ करता है, स्वार्थ की ही प्रेरणा से करता है? उपयोग की ही

भावना से करता है? तो फिर आदमी सन्त और फकीर क्यों हो जाता है? दूसरों के लिए वह अपनी जान क्यों देता है? भोगों को छोड़कर वह तपश्चर्या में क्यों प्रवृत्त होता है? प्रेम के लिए वह मुकुट को लात क्यों मार देता है? वह रहस्यवादी क्यों हो जाता है?

ये और ऐसे अनेक प्रश्न विज्ञान के आक्रमण के बाद भी उठे हैं, किन्तु, ऐसे प्रश्नों को महत्त्व देने लोग देते हैं, जिनके भीतर प्राचीनता के प्रति थोड़ा पक्षपात है। बाकी लोग इन प्रश्नों की महत्ता से अपरिचित हैं। वे हर सवाल का महीन जवाब, कहीं-न-कहीं, बाम के पातालनामी लोक से खोज लाते हैं। मगर इन उत्तरों से सबका समाधान नहीं होता। साम्यवादियों और नास्तिकों को छोड़कर मानवता का बहुत बड़ा भाग आज भी इन स्यापनाओं को मानने को तैयार नहीं है।

अदृश्य पर सोचते-सोचते दर्शन की उत्पत्ति हुई थी। दृश्य पर सोचते-सोचते विज्ञान का आविर्भाव हुआ। किन्तु, दृश्य और अदृश्य, दोनों पर एक समान चिन्तन करने वाले महात्मा मुश्किल से मिलते हैं। वर्तमान सम्यता इस पीड़ा से वेहाल है। जो कम जानते थे, उन्होंने यह कहकर सन्तोष कर लिया था कि ससार लीला है। जो अधिक जान गये हैं, वे कहते हैं, ससार रहस्य है। लीला है या रहस्य, इस विचिकित्सा में पढ़ने से कुछ भी हमारे हाथ नहीं लगेगा। लीला और रहस्य, दोनों ही अव्याख्येय हैं। जो चीज दिखलायी पड़ती है, वह यह है कि जब ससार लीला या, मनुष्य में विनम्रता थी। जब से वह रहस्य बन गया है, आदमी उद्वत और अधीर है।

स्पेंगलर का विश्लेषण

आधुनिक बोध का दर्शन कितना भी निराशाजनक क्यों न हो, किन्तु, वह दो-चार या दस-पाँच बहके हुए मनीषियों के मन की उपज नहीं है। वह उस सम्यता का स्वाभाविक परिपाक है, जिसमें हम जी रहे हैं। वह आधुनिक मनुष्य की अगली नियति का ऋम है, जिसे कोई रोक नहीं सकता।

स्पेंगलर के अनुसार पेड़-पौधे और मनुष्य के समान संस्कृति भी जैव (आर्गेनिक) नियमों के अधीन है। जैसे आर्गेनिक चीजें बढ़कर बड़ी होती हैं और फिर उनका विनाश हो जाता है, उसी प्रकार, संस्कृति भी पेड़-पौधे और मनुष्य के समान बढ़ती है और बढ़कर उन्हींके समान एक दिन नाश को प्राप्त हो जाती है।

बचपन, जवानी, प्रौढ़ता और बुढ़ापा, इन चार अवस्थाओं से होकर संस्कृति को भी गुजरना पड़ता है। प्रत्येक संस्कृति का इतिहास इन्हीं चार अंकों का नाटक होता है। संस्कृति का आविर्भाव वसन्त ऋतु में होता है, जब समाज में प्रधानता

कृषि और ग्रामीण अर्थ-व्यवस्था की होती है। यह काल बर्बर शक्तियों का कात् होता है, उच्छल प्रवृत्तियों का समय होता है। इस समय सस्कृति के भीतर नफा सत कम, ताकत ज्यादा होती है।

सस्कृति का ग्रीष्म-काल तब आरम्भ होता है, जब नगर बसने लगते हैं, मगर, महानगर उत्पन्न नहीं होते तथा नगरो पर भी प्रभाव ग्रामीण जीवन का ही रहता है।

सस्कृति की शरद ऋतु तब आती है, जब राज्य की केन्द्रीय सत्ता मजबूत होने लगती है, नगरों के बीच से महानगर उत्पन्न होने लगते हैं, वाणिज्य का महत्व बढ़ता है, कलाएँ उर्वर और बुद्धि आलोचनात्मक होने लगती हैं तथा बुद्धिवाद नास्तिकता और श्रान्ति के बीज बोने लगता है।

और शरद के बाद जब शीत ऋतु आती है, प्राचीन परम्परा, धर्म और श्रद्धा का विघटन आरम्भ हो जाता है तथा नैतिकता के ढाँचे टूट जाते हैं एवं पुराने रस्म-रिवाज और मूल्य हवा में उड़ जाते हैं।

स्पेंगलर ने कई सस्कृतियों के उदाहरण दिये हैं और बताया है कि प्रत्येक सस्कृति इन चार अवस्थाओं से गुजरकर, अन्त में, मृत्यु को प्राप्त हो जाती है। भारत में वैदिक काल को स्पेंगलर ने वसन्त ऋतु, मनुस्मृति आदि धर्मशास्त्रों के आविर्भाव-काल को ग्रीष्म, बुद्ध के जन्म-काल एवं सूत्र, वेदान्त और योग के समय को शरद तथा बौद्धमत के प्राधान्य वाले काल को शीत ऋतु कहा है। बौद्ध मत समाजवादी विचारधारा का भारतीय संस्करण था। जब अशोक ने बौद्ध मत को स्वीकार किया, हिन्दू सस्कृति की उद्दामता समाप्त हो गयी और सस्कृति के एक युग का अन्त हो गया।

स्पेंगलर के अनुसार सस्कृति का विकास उसकी आध्यात्मिक शक्ति के कारण होता है। जब सस्कृति अपने पूर्ण विकास पर पहुँचती है, उसकी आध्यात्मिक प्रगति का सिलसिला खत्म हो जाता है। उसके बाद वह जमने लगती है और जमते-जमते बर्फ हो जाती है। फिर वह पिघलती नहीं, उसके भीतर से विस्फोट होता है और आन्तरिक विकास की छोड़कर वह बाहर की ओर फैलने लगती है।

प्रत्येक सस्कृति का पर्यवसान सम्यता में होता है। सस्कृति जीवन की धारा है, सम्यता मृत्यु का घाट है। सस्कृति कृषि-संस्कार से जन्म लेती है और उसी से बुद्धि भी पाती है। सम्यता महानगरों के संस्कारों को कहते हैं। जब महानगर बनते हैं, आदमी चालाक ज्यादा, ईमानदार कम हो जाता है। प्रत्येक सस्कृति पुष्ट होने पर अपने अनुरूप सम्यता को जन्म देती है, क्योंकि प्रत्येक सस्कृति पूर्ण विकास पर पहुँचकर मरने लगती है। जब उसकी आन्तरिक शक्ति चुक जाती है, सस्कृति भीतरी दुनिया को छोड़कर बाहर की ओर फैलने लगती है। सस्कृति का

हो गयी है।"

स्पेंगलर ने अपनी पुस्तक आधुनिकता की निन्दा करने को नहीं लिखी थी। किन्तु, तब भी उससे आधुनिक बोध की जो निन्दा ध्वनित होती है, उसे इस ग्रन्थ का गुणीभूत ध्येय समझना चाहिए।

ओस्वाल्ड स्पेंगलर जर्मन थे। उनकी मृत्यु सन् १९३६ ई० में हुई। सन् १९१८ ई० में उनकी पुस्तक 'डिवलाइन आव् द वेस्ट' (पश्चिम का पतन) की पहली जिल्द प्रकाशित हुई और उस पुस्तक के निकलते ही सारे यूरोप में तहलका मच गया। उस ग्रन्थ की दूसरी जिल्द सन् १९२२ ई० में निकली और परिणामतः विचारकों के बीच और भी बेचनी छा गयी। ऐसा विद्वत्तापूर्ण ग्रन्थ बीसवीं सदी में शायद कोई और नहीं निकला है। इस ग्रन्थ का प्रभाव इतना भयानक हुआ कि दस साल तक लोग उसकी चर्चा करते रहे। किन्तु, धीरे-धीरे लेखकों ने स्पेंगलर के विचारों का खण्डन करना आरम्भ किया और, अन्त में, यह सोचकर वे आश्वस्त हो गये कि स्पेंगलर का कहना झूठ था और हमने उसे दफनाकर सही जगह पर पहुँचा दिया है।

किन्तु, स्पेंगलर मरे नहीं, न वे कब्र में डकेले जा सके। उनकी भविष्यवाणियाँ सच होती जा रही हैं। उनका भूत यूरोप के सभी लेखकों के माथे पर चढ़कर बोल रहा है। डी० एच० लारेंस और फ्राज्ज़ काफ़्का, टी० एस० इलियट और अलडूस हक्सले तथा जार्ज आरवेल और एच० जी० वेल्स और कुछ नहीं, ओस्वाल्ड स्पेंगलर के प्रेत हैं। स्पेंगलर ने पाश्चात्य सभ्यता के पतन का जो दृश्य कल्पना में देखा था, वही दृश्य इन लेखकों और कवियों की रचनाओं में आकार लेता रहा है। ये सभी लेखक यूरोपीय संस्कृति की आध्यात्मिक वनान्ति के चित्रकार हैं। स्पेंगलर की भविष्यवाणियाँ सबकी अप्रिय लगी थी और सबने चाहा था कि भविष्यवाणियाँ झूठी हो जायें। किन्तु, वे भविष्यवाणियाँ झूठी होती नहीं दिखायी देती हैं। ज्यों-ज्यों समय बीतता जाता है, स्पेंगलर की बात सत्य होती जा रही है और चिन्तक मन ही-मन अनुभव करते हैं कि हम सचमुच ही उतार के मोरान पर हैं। रंग और खुशबू से, कविता और उपन्यास से अथवा शराब और बीरत से हम चाहे जितना भी जी बहला लें, मगर, यह निश्चित है कि शकट के पहिये धँस रहे हैं और क्षण क्षण हम नीचे जा रहे हैं।

स्पेंगलर की पुस्तक जब निकली थी, उसका प्रभाव गाँधीजी पर भी पड़ा था। 'यंग इंडिया' के १९२४-२६ तक के अंकों में स्पेंगलर के हवाने गाँधीजी ने कई बार दिये थे। स्पष्ट ही, गाँधीजी स्पेंगलर के सभी विचारों से सहमत नहीं थे, किन्तु 'डिवलाइन आव् द वेस्ट' में आधुनिक सभ्यता के जो दोष दिखाये गये थे, उन्हें गाँधीजी भी सामान्यतः सत्य मानते थे। और प्रोफेसर ट्वायनबी ने जब स्पेंगलर की किताब देखी, उनके मुँह से अचानक यह सूक्ति निकल पड़ी कि

“हाय, इसने तो वह सब कुछ लिख डाला, जिसे मैं लिखना चाहता था।” तब से स्पेंगलर का खण्डन ट्वायनबी ने भी किया है, किन्तु, विद्वानों में सामान्य धारणा यह रही है कि ट्वायनबी ने स्पेंगलर को ग्रहण तो तत्त्ववाद के धरातल पर किया, किन्तु, व्यवहार के धरातल पर वे उन्हें चट कर गये हैं।

जिसे हम आधुनिक काल कहते हैं, स्पेंगलर के अनुसार वह सभ्यता की उन्नति नहीं, अवनति का युग है, आरोह नहीं, अवरोह का काल है। और अवरोह का यह सिलसिला यगों के उत्थान के साथ ही शुरू हुआ है। औद्योगिक क्रान्ति वह महाघटना थी, जिसने आधुनिकता और अवरोह, दोनों का प्रवर्तन एक साथ किया। जब मशीनों का बोलवाला हुआ, किसान और अमीर खत्म हो गये, यानी समाज का जो निम्नतम आधार और उच्चतम शिखर था, वे दोनों के दोनों विनष्ट हो गये। बच गये केवल महानगर, जिनमें कारखाने गड़गड़ाते हैं, उखड़े हुए सर्वहारा मजदूर मशीनों के पुरजों की तरह काम करते हैं और जहाँ कुसंस्कृत धनियों का राज है।

प्राचीन काल के लोग ज्ञान को पुण्य का पर्याय मानते थे। आधुनिक मनुष्य ज्ञान को पुण्य नहीं, शक्ति का साधन समझता है और शक्ति का निवास कचन में है। अतएव, कचन आता है और शान्ति चली जाती है। शरीर के सुखों में वृद्धि होती है, किन्तु आत्मा की शक्ति क्षीण हो जाती है।

व्यापारी, उद्योगपति और व्यवसाय में धन लगाने वाले लोग किसी भी वस्तु का सृजन नहीं करते। वे धन जमा करते हैं और उसी का आशान-प्रदान भी करते हैं। जब भी कोई संस्कृति मरणासन्न होती है, राज ईश्वर का नहीं चलता। ईश्वर के स्थान पर धन का दानव सड़ा हो जाता है। जहाँ भी सत्ता सिमटकर धनियों के हाथ में पहुँची है, संस्कृति को मरने से रोकना असम्भव हो गया है।

यान्त्रिक सभ्यता के आविर्भाव के साथ देश का समस्त जीवन दो-एक महानगरों में केन्द्रित हो जाता है और ससार भर के देहातों में रहने वाले लोग अपने भाग्य का निपटारा आप नहीं कर सकते। निपटारा वे लोग करते हैं, जो दुनिया के मशहूर नगरों (न्यू यॉर्क, वाशिंगटन, लन्दन, पेरिस, मास्को आदि) में रहते हैं। फिर तो महानगरों की समस्याएँ सारे ससार की समस्याएँ बन जाती हैं, महानगरों के विचार सारे ससार के विचार बन जाते हैं। रेडियो, टेलिविजन, राजनैतिक पत्रे, युद्ध और शान्ति, समाजवाद, डार्विन, फ्रायड, कोर्कगार्ड, इन्शेन, काफका, डॉ और जेम्स ज्वायस का देहातो से क्या सरोकार है?

ससार के किसी भी महानगर में आत्मा नाम की चीज नहीं होती। महानगर बुद्धिमान होते हैं, चालाक होते हैं, सन्देहवादी और पक्षानु होते हैं, व्यावहारिक और अध्यात्मिक होते हैं इसीलिए, वे अनुबंर और बाँक भी होते हैं। यह अनुबंरता केवल दिमाग तक ही सीमित नहीं रहती, यह जीवन की नीत्रभावित करने लगती

हो गयी है।”

स्पेंगलर ने अपनी पुस्तक आधुनिकता की निन्दा करने की नहीं लिखी थी। किन्तु, तब भी उससे आधुनिक बोध की जो निन्दा ध्वनित होती है, उसे इस ग्रन्थ का गुणीभूत व्यंग्य समझना चाहिए।

ओस्वाल्ड स्पेंगलर जर्मन थे। उनकी मृत्यु सन् १९३६ ई० में हुई। सन् १९१८ ई० में उनकी पुस्तक 'डिवलाइन आब् द वेस्ट' (पश्चिम का पतन) की पहली जिल्द प्रकाशित हुई और उस पुस्तक के निकलते ही सारे यूरोप में तहलका मच गया। उस ग्रन्थ की दूसरी जिल्द सन् १९२२ ई० में निकली और परिणामतः विचारकों के बीच और भी चर्चनी छा गयी। ऐसा विद्वत्तापूर्ण ग्रन्थ बीसवीं सदी में शायद कोई और नहीं निकला है। इस ग्रन्थ का प्रभाव इतना भयानक हुआ कि दस साल तक लोग उसकी चर्चा करते रहे। किन्तु, धीरे-धीरे लेखकों ने स्पेंगलर के विचारों का खण्डन करना आरम्भ किया और, अन्त में, यह सोचकर वे आवस्त हो गये कि स्पेंगलर का कहना झूठ था और हमने उसे दफनाकर सही जगह पर पहुँचा दिया है।

किन्तु, स्पेंगलर मरे नहीं, न वे कब्र में डकेले जा सके। उनकी भविष्यवाणियाँ सच होती जा रही हैं। उनका भूत यूरोप के सभी लेखकों के माथे पर चढ़कर बोल रहा है। डी० एच० लारेंस और फ्राज काफ़्का, टी० एस० इलियट और अलबूस हक्सले तथा जार्ज आरवेल और एच० जी० वेल्स और कुछ नहीं, ओस्वाल्ड स्पेंगलर के प्रेत हैं। स्पेंगलर ने पाश्चात्य सभ्यता के पतन का जो दृश्य कल्पना में देखा था, वही दृश्य इन लेखकों और कवियों की रचनाओं में आकार लेता रहा है। ये सभी लेखक यूरोपीय संस्कृति की आध्यात्मिक क्लान्ति के चिन्कार हैं। स्पेंगलर की भविष्यवाणियाँ सबको अग्रिय लगी थी और सबने चाहा था कि भविष्यवाणियाँ झूठी हो जायें। किन्तु, वे भविष्यवाणियाँ झूठी होती नहीं दिखायी देती हैं। ज्यो-ज्यो समय बीतता जाता है, स्पेंगलर की बात सत्य होती जा रही है और चिन्तक मन ही-मन अनुभव करते हैं कि हम सचमुच ही उतार के सो गान पर हैं। रंग और खुशबू से, कविता और उपन्यास से बचवा शराब और औरत से हम चाहे जितना भी जी बहला लें, मगर, यह निश्चित है कि शकट के पहिये घँस रहे हैं और अण-क्षण हम नीचे जा रहे हैं।

स्पेंगलर की पुस्तक जब निकली थी, उसका प्रभाव गांधीजी पर भी पड़ा था। 'यगड्डिया' के १९२५-२६ तक के जर्को में स्पेंगलर के हवाले गांधीजी ने कई बार दिये थे। स्पष्ट ही, गांधीजी स्पेंगलर के सभी विचारों से सहमत नहीं थे, किन्तु 'डिवलाइन आब् द वेस्ट' में आधुनिक सभ्यता के जो दोष दिखाये गये थे, उन्हें गांधीजी भी सामान्यतः सत्य मानते थे। और प्रोफेसर द्वायनबी ने जब स्पेंगलर की किताब देखी, उनके मुँह से अचानक यह सूक्ति निकल पड़ी कि

“हाय, इसने तो वह सब कुछ लिख डाला, जिसे मैं लिखना चाहता था।” तब से स्पेंगलर का खण्डन ट्वायनबी ने भी किया है, किन्तु, विद्वानों में सामान्य धारणा यह रही है कि ट्वायनबी ने स्पेंगलर को ग्रहण तो तत्त्ववाद के घरातल पर किया, किन्तु, व्यवहार के घरातल पर वे उन्हें चट कर गये हैं।

जिसे हम आधुनिक काल कहते हैं, स्पेंगलर के अनुसार वह सम्पत्ता की उन्नति नहीं, अवनति का युग है, आरोह नहीं, अवरोह का काल है। और अवरोह का यह सिलसिला यत्रो के उत्थान के साथ ही शुरू हुआ है। औद्योगिक क्रान्ति वह महाघटना थी, जिसने आधुनिकता और अवरोह, दोनों का प्रवर्तन एक साथ किया। जब मशीनों का बोलवाला हुआ, किसान और अमीर खत्म हो गये, यानी समाज का जो निम्नतम आधार और उच्चतम शिखर था, वे दोनों के दोनों विनष्ट हो गये। बच गये केवल महानगर, जिनमें कारखाने गड़गड़ाते हैं, उखड़े हुए सर्वहारा मजदूर मशीनों के पुरजों की तरह काम करते हैं और जहाँ कुसंस्कृत धनियों का राज है।

प्राचीन काल के लोग ज्ञान को पुण्य का पर्याय मानते थे। आधुनिक मनुष्य ज्ञान को पुण्य नहीं, शक्ति का साधन समझता है और शक्ति का निवास कचन में है। अतएव, कचन आता है और शक्ति चली जाती है। शरीर के सुखों में वृद्धि होती है, किन्तु आत्मा की शक्ति क्षीण हो जाती है।

व्यापारी, उद्योगपति और व्यवसाय में धन सगाने वाले लोग किसी भी वस्तु का सृजन नहीं करते। वे धन जमा करते हैं और उसी का आशान-प्रदान भी करते हैं। जब भी कोई संस्कृति मरणासन्न होती है, राज ईश्वर का नहीं चलता। ईश्वर के स्थान पर धन का दानव सड़ा हो जाता है। जहाँ भी सत्ता सिमटकर धनियों के हाथ में पहुँची है, संस्कृति को मरने से रोकना असम्भव हो गया है।

यान्त्रिक सम्पत्ता के आविर्भाव के साथ देश का समस्त जीवन दो-एक महानगरों में केन्द्रित हो जाता है और सत्तार भर के देहातों में रहने वाले लोग अपने भाग्य का निपटारा आप नहीं कर सकते। निपटारा वे लोग करते हैं, जो दुनिया के मशहूर नगरों (न्यूयार्क, वाशिंगटन, लन्दन, पेरिस, मास्को आदि) में रहते हैं। फिर तो महानगरों की समस्याएँ सारे सत्तार की समस्याएँ बन जाती हैं, महानगरों के विचार सारे सत्तार के विचार बन जाते हैं। रेडियो, टेलिविजन, राजनैतिक पत्रे, युद्ध और शान्ति, समाजवाद, डार्विन, फ्रायड, कीर्केगार्ड, इन्स्टेन, काफ़का, डॉ और जेम्स जवायस का देहातो से क्या सरोकार है?

सत्तार के किसी भी महानगर में आत्मा नाम की चीज नहीं होती। महानगर बुद्धिमान होते हैं, चालाक होते हैं, सन्देहवादी और शकालु होते हैं, व्यावहारिक और अधार्मिक होते हैं इसीलिए, वे अनुर्वर और बाँक भी होते हैं। यह अनुर्वरता केवल दिमाग तक ही सीमित नहीं रहती, वह जीवन को भी प्रभावित करने लगती

है और लोभ-गम्भीरता से इस बात की छान-बीन करने लगते हैं कि सन्ततियों को जन्म लेने देना चाहिए या नहीं। जब सन्ततियों के जन्म को लेकर शास्त्रार्थ होने लगे, तभी समझ लो कि चोराहा आ गया है, और संस्कृति पतन की ओर जाने वाली है। गर्भ-निरोध की प्रथा के आरम्भ होते ही, नारियों का माता और गृहिणी वाला रूप खत्म हो जाता है और विवाह का उद्देश्य सन्तान की प्राप्ति न होकर काम का किलोस बन जाता है। फिर औरतें ऐसे रोजगार खोजने लगती हैं, जो उनके स्वभाव के विपरीत हैं, जिनसे उनका समय भले ही कट जाय, लेकिन आत्मा को तृप्ति नहीं मिलती। और तब ऐसा होता है कि जो नारी पहले साहित्य का शृंगार थी, वह नये साहित्य की समस्या बन जाती है और उसके विश्लेषण के लिए जोला और प्राउस्ट, इन्जेन और सॉ को जन्म लेना पड़ता है। साहित्य वह नहीं रहता, जिसमें समस्त जाति के हृदय की घड़कन सुनायी देती है। वह उनकी भावनाओं का कोष बन जाता है, जो गाँवों और नगरों में नहीं रहते, जो महानगरों के निवासी हैं और असंख्य जनता के जीवन से अपरिचित और अपने देश की मिट्टी से दूर हैं।

प्रतिभाएँ, साधारणतः, गाँवों में जन्म लेती हैं, महानगरों में आकर विकास पाती हैं और एक पीढ़ी के बाद फिर नष्ट हो जाती हैं, क्योंकि जाति की असली ऊर्जा का निवास महानगरों में नहीं होता। महानगर वह स्थान है, जहाँ शक्ति और प्रतिभा की दूकान चलायी जाती है, ये शक्तियाँ वहाँ पैदा नहीं होतीं। किन्तु, जैसे-जैसे देहातो के लोग रेलों में बहकर महानगरों की ओर आते हैं, जाति का रुधिर कमजोर होने लगता है। लोगों की कण्ठ सहने की शक्ति क्षीण होने लगती है, उनकी आराम-सलबी बढने लगती है। वे तन और मन से मुलायम होने लगते हैं। वे युद्ध और संघर्ष से डरने लगते हैं और उनकी विपरीत परिस्थितियों से जूझने की शक्ति, जो पौरुष का असली गुण है, समाप्त हो जाती है।

जातियों के रक्त-दीर्घत्व का प्रभाव कला पर पड़ता है। जैसे-जैसे जातियों का स्वभाव छिद्यता और शकालु होता जाता है, जैसे-जैसे वे अपनी ऊर्जा के प्राकृतिक कोष से दूर होती जाती हैं, वैसे-वैसे उनकी कला की ली भी मद्धिम पड़ती जाती है। धीरे-धीरे साहित्य का स्थान पत्रकारिता ले लेती है और लेखक कलाओं का सृजन छोड़कर उनकी शैलियों के बोद्धिक विवेचन में लग जाते हैं। नाटक और उपन्यास पहले तो उपदेश छाँटते हैं, किन्तु, उससे ऊपर वे अर्थात्मिक शृंगार की चाशनी बँटने लगते हैं। फिर साहित्य में प्रभाववादी शैली प्रवेश करती है, जो पारायिकता को सूक्ष्म परिमार्जन से सजाकर उसे सुदृढ़-ग्राह्य बना देती है। "आज जिस कला का सृजन हो रहा है, वह नपुंसकता की कला है, अवास्तविकता का शृंगार है। गीत नकली है। चित्र नकली है। उनमें सिर्फ दिखावट और आढम्बर की प्रधानता है और उनकी शैलियाँ हर दस वर्ष के बाद

परिवर्तित हो जाती है। और तब भी, इन्हीं निर्जीव शैलियों को लेकर हम मन को उबा देने वाला नकली खेल खेल रहे हैं और यह सब अपने आपको यह समझाने के लिए कि हम जिसे कला कहते हैं, वह सचमुच कोई जीवित वस्तु है।”

स्पेंगलर का विचार है कि जब भी सस्कृति मरणासन्न होती है, उसकी कला उसके विज्ञान के सामने आत्म-समर्पण कर देती है, वह विज्ञान का अनुकरण करने लगती है। इसका कारण यह है कि सस्कृति को जब अपनी आन्तरिक शक्तियों का भरोसा नहीं रहता, वह अपनी गरदन सम्यता के हाथ में सौंप देती है और सम्यता उसे मोड़कर विज्ञान की ओर प्रेरित कर देती है। कलाएँ सस्कृति हैं, सम्यता विज्ञान है। अगर विज्ञान अनुकरणीय है, तो अनुकरण उसका पूरा होना चाहिए। किन्तु, विज्ञान के सम्पूर्ण अनुकरण से कलाएँ समाप्त हो जायेंगी। सम्यता यही चाहती भी है। वह सस्कृति के वध के लिए उत्पन्न होती है। विज्ञान का उद्देश्य कुछ और, कलाओं का उद्देश्य कुछ और है। जो काम विज्ञान करता है, उसे कलाएँ नहीं कर सकती। जो काम कलाएँ करती हैं, वह विज्ञान के वध के बाहर की बात है। तब भी, जब सस्कृति के विनाश का समय आता है, कला के सेवक मतिभ्रम में पड़ जाते हैं और वे शत्रु को इज्जतदार देखकर उसी का अनुकरण करने लगते हैं।

साहित्य की भूमि में कर्म और चिन्तन के बीच जो खाई खुद गयी है, स्पेंगलर उसे भी सस्कृति की पतनशीलता का लक्षण मानते थे। यह हमारा ही समय है, जिसमें चिन्तन का काम वे करत हैं, जिन्हें कर्म का न तो कोई अनुभव है, न ज्ञान। पहले के दार्शनिक ऐसे नहीं थे। कनफूसिसस कई राजाओं के मन्त्री रहे थे। पियेगोरस में सगठन की अद्भुत क्षमता थी। सुक्रात से पहले ऐसे कई दार्शनिक यूनान में हुए थे, जो पक्षे से सौदागर अथवा राजनीतिज्ञ थे। लेवनिज चौदहवें लुई के शिक्षक थे, मगर, राजकाज का हाल वे राजा से अधिक समझते थे। और गेटे के लिए तो कर्म का कोई भी क्षेत्र अपरिचित नहीं था। हर जगह वे कारगर अधिकारी सिद्ध हुए थे। “हमारे समय के चिन्तक का सबसे बड़ा अभाव यह है कि वास्तविक जीवन में उनका कोई स्थान नहीं है।”

बलशाली ज्ञान का युग समाप्त हो गया। जिन विचारों से मनुष्य बड़े काम करने की प्रेरणा पाता था, उन्हें सन्देहवाद न खोलकर दे दिया। शापेनहार न जिस निराशा और सन्देह का प्रवर्तन किया था, वही निराशा और सन्देहवाद सम्यता का अब दर्शन बन गया है। रोमांटिक उदामता और निराशा स जन्मने वाली आशा की एक झलक नीत्से में जरूर दिखायी पड़ी थी, लेकिन वह विजयी नहीं हुई। शापेनहार की मनोदशा ने नीत्से की मनोदशा को परास्त कर दिया और परिणामतः यूरोप के दिमाग पर कुहासे की बदली छा गयी। ज्ञान का दर्प पूर्ण हो गया। वह अब सुक्रात के पास जाकर स्वीकार

करता है कि मुझे कुछ भी मालूम नहीं है। दुनिया की हर चीज देश और काल में हमेशा घूम रही है। इसलिए, किसी भी वस्तु का सम्यक् ज्ञान हम प्राप्त नहीं कर सकते। सभी सत्य सापेक्ष हैं, क्योंकि हम जिसे सत्य कहते हैं, वह देश के एक खास बिन्दु पर, समय के एक खास क्षण में, देखी हुई घटना के ज्ञान के सिवा और कुछ नहीं है। “आइन्स्टीन का अर्थ सर्वान्त है। आइन्स्टीन के बाद आदमी के लिए यह असम्भव हो गया है कि वह गम्भीरता के साथ अपने आप के बारे में कोई गौरव की बात सोच सके। स्वयं जीवन समस्याओं का पुंज बन गया है। अब विचारक इस बात पर भी शका करने लगे हैं कि जीवन जीने योग्य है अथवा नहीं।”

जब सस्कृति मरने लगती है, पवित्रता अपना गठबन्धन नास्तिकता के साथ कर लेती है। ऊँची तबकों के लोग नास्तिक हो जाते हैं और निचले तबकों के लोगों में आस्तिकता पहले से भी अधिक हास्यास्पद रूप लेने लगती है। “सस्कृति के ऋतुराज में दर्शन धर्म के साथ रहता है, ग्रीष्म के आने पर वह धर्म से छिन्न हो जाता है। वसन्त ऋतु में दर्शन धर्म की व्याख्या करता है, जाड़े के मौसम में वह धर्म को नष्ट कर डालता है।”

सस्कृति का अति विकास सम्यता को जन्म देता है। सस्कृति, असल में, कृष्टि का नाम है। वह निश्चित रूप से कृष्टि से उत्पन्न होती है, धरती से जन्म लेती है, आत्मा के भीतर से पैदा होती है। किन्तु, सम्यता महानगरी की वस्तु है। वह आत्मा नहीं, शरीर का उपकरण है। अंगरेजी का कल्चर शब्द एथिकल्चर यानी कृष्टि की याद दिलाता है, जैसे सिविलिजेशन से सिटी शब्द का आभास मिलता है, जिसका अर्थ महानगर होता है। सस्कृति हमेशा धार्मिक होती है, इसलिए सम्यता के साथ अधार्मिकता का मेल रोका नहीं जा सकता। आज की कला सम्यता की कला है, इसीलिए वह अधार्मिक है। प्रभाववाद रंगों में नास्तिकता का पर्याय है। “जो आध्यात्मिकता अपनी पूर्णता पर पहुँच चुकी है, जिसकी सारी की सारी धार्मिक सम्भावनाएँ खत्म हो चुकी हैं और अब जो सजीव से निर्जीव के धरातल पर जा रही है, उसकी भाषा नास्तिकता के सिवा और कुछ हो ही नहीं सकती।”

अगर सारी जनता नास्तिक हो गयी, तो राष्ट्र का विनाश अवश्यभावी है। जब लोगो को यह ज्ञान होता है कि जीवन से परे वाले जीवन का कोई अर्थ नहीं है, तब उनके भीतर से वह आशा बिदा हो जाती है, जिससे मनुष्य बड़े-बड़े काम करने सा साहस पाता है। तब आदमी यह भी सोचने लगता है कि अगर जिन्दगी में दुःख निश्चित और सुख क्षणस्थायी है, अगर ज्ञान की वृद्धि से केवल शोक बढ़ता है और मारे सपनों का एक परिणाम पराजय है, तो फिर ऐसी जिन्दगी के लिए सततियाँ उत्पन्न करना बेवकूफी की बात है। और कहीं गर्भ-निरोध का रिवाज भी चल पड़ा, तो बाकी सारी बातें आपसे आप हो जाती हैं। जाति को

नेतृत्व देने वाले लोग कमजोर हो जाते हैं, उनकी सध्या घट जाती है और अन्त में जाति की मृत्यु, क्षिप्तर से ही, आरम्भ हो जाती है।

धर्म की मृत्यु के मानी ये नहीं हैं कि धर्म की बात समाज में कोई नहीं करता। उसका अर्थ यह है कि धर्म प्रेरणा का उत्स नहीं रह जाता है। ऊपर के तबके के लोग धर्म से विमुख हो जाते हैं, किन्तु, नीचे की जनता धर्म के मिथ्या रूपों में फँस जाती है। और जब मसीनो की सर्वशक्तिमत्ता, सर्वज्ञता और सर्वत्र विद्यमानता से ऊपर और घबराहट फैलती है, तब ऊपर के तबके वाले भी किसी प्रकार के रहस्यवाद का रास्ता खोजने लगते हैं, किसी ऐसे दिवा-स्वप्न में फँस जाते हैं, जो उन्हें दिक्ताता दे सके।

धर्म और रहस्यवाद की भावना मनुष्य से छीनी नहीं जा सकती। आदमी ज्ञान के रास्ते से चले या विज्ञान के रास्ते से, वह अन्त में एक ऐसी जगह पहुँचकर रहता है, जहाँ बुद्धि काम नहीं करती, जहाँ की अनुभूतियों को हमारी भाषा भाषानी से नहीं उठा सकती। विज्ञान जितना ही आगे बढ़ेगा, वह धर्म से दूर होता जायगा, किन्तु, एक दिन वह भी उस बिन्दु पर पहुँचने वाला है, जहाँ आधि-भौतिकता में आकर्षण नहीं रहेगा और आदमी एक प्रकार की मानसिकता अथवा अन्तर्मुखी वृत्ति की सत्ता स्वीकार कर लेगा। 'धर्म का दूसरा दौर बुद्धिवाद की निस्सहायता की अनुभूति से उत्पन्न होगा।' वह वारी-वारी से कई रूपों से होकर गुजरगा और तब पश्चिम के लोग, विज्ञान का उपयोग करते हुए भी, उसे अपना मार्ग-दर्शक नहीं मानेंगे। मार्गदर्शन के लिए वे शायद किसी पैगम्बर या अवतार की इंतजारी करेंगे और, अन्त में, उनकी अपनी ही इच्छाओं और आशाओं से एक या अनेक पैगम्बर उत्पन्न होंगे, जो उस संस्कृति का पथप्रदर्शन करेंगे।

आज राजनीति में जो कुछ हो रहा है, स्पेगलर ने उसे भी पतनशीलता का लक्षण अथवा अवरोध का सोपान माना है। "पतनशीलता का अन्तिम सोपान राजनीति का सोपान है। इसका आरम्भ शक्ति-प्राप्ति की इच्छा के त्याग से होता है, लड़ाइयों से भागने की प्रवृत्ति से होता है।" लोग सधर्प और खतरो से बचना चाहते हैं, इसीलिए, वे शान्ति और सुरक्षा की बातें करने लगे हैं। "शान्ति और सुरक्षा की यह मीठी भावना संस्कृति के ह्रास का अत्यन्त सुस्पष्ट प्रमाण है।"

संसार के राजनैतिक इतिहास से जो असली नियम या असली शिक्षा निकलती है, वह यह है कि ताकतवर देश कभी भी गलती नहीं करते। गलती वे करते हैं, जो कमजोर हैं। दुनिया का इतिहास दुनिया की असली अदालत है। उसका फैसला उन लोगों के खिलाफ कभी नहीं गया है, जो ज्यादा ताकतवर और ज्यादा पूरे मर्द थे, जिनकी कर्म-भावना अत्यन्त प्रखर थी, जिनका आत्मविश्वास अदम्य था। इस अदालत ने बराबर शक्ति और नस्ल की भजवृत्ति पर सचाई और और इसाफ को कुर्बान किया है। और इस अदालत ने उन जातियों को हमेशा

सजा दी है, जो सत्य को कर्म से तथा न्याय को शक्ति से अधिक महत्त्व देती थी। नेटे ने कहा था, “कर्मठ पुरुष विवेकशून्य होते हैं। विवेकशून्यता उन सभी लोगों का गुण है, जो लड़ाई में भाग लेते हैं। अच्छे बुरे का ज्ञान सिर्फ तमाशाबीनों को होता है, जो निरापद और लड़ाई से दूर हैं।”

पुरानी चेतना मंकवेय की चेतना थी। कर्म की प्रेरणा होने पर मंकवेय ज्यादा ऊँचा-नीचा नहीं सोचता। जो कुछ उसे करना है, वह सीधे कर डालता है। कर्म के पूर्व उसमें जो द्विधा उठती है, वह द्विधा नैतिक नहीं, कानूनी है। मंकवेय को भय यह नहीं है कि जो कुछ वह करने जा रहा है, वह अनैतिक कर्म है। चिंता उसे केवल यह है कि अगर सत्य प्रकट हो गया, तो क्या होगा। किन्तु, नयी चेतना हैमसेट की चेतना है। हैमसेट कर्म की प्रेरणा आने पर भी कर्म नहीं करता। वह चिन्तन के ऊहापोह में ग्रस्त हो जाता है। इसी स्थिति को रेखांकित करने को नेटे ने कहा था, कार्यकारी व्यक्ति में विवेक का अभाव होता है और जिनमें विवेक होता है, वे काम नहीं कर पाते। वे या तो तमाशाबीन होते हैं या मारे जाते हैं। और इसी स्थिति पर प्रकाश डालते हुए दोस्तावास्की ने कहा था कि कार्यकारी मनुष्य मयबा वेलोग जो, सीधे तीर की तरह, कर्म पर पहुँच जाते हैं, अवसर, वेदकूप होते हैं। उनकी चेतना सीमित होती है। कर्म पर सीधे वे इसलिए पहुँच जाते हैं कि उनमें ऊहापोह की योग्यता नहीं होती, द्विधा में फैसले की प्रवृत्ति का उनमें अभाव होता है और वे बीजों के एक ही पक्ष को देखते हैं।

दोस्तावास्की में मनीषी के प्रति पक्षपात है। वे चिन्तक को कार्यकारी मनुष्य से श्रेष्ठ समझते हैं। स्पेंगलर भी मानते हैं कि साहित्य में आधुनिक युग मंकवेय नहीं, हैमसेट और फोस्ट का है। किन्तु, हैमसेट और फोस्ट की प्रधानता को वे सम्मति का अभिप्राय समझते हैं। “जादमी दो प्रकार के होते हैं। एक वे, जो नियति में विश्वास करके चलते हैं। दूसरे वे, जो कारण कार्य के सम्बन्धों का पता लगाये बिना कुछ भी करना नहीं चाहते। कर्मों की दुनिया और, तथा चिन्तक की दुनिया और होती है। किसान और योद्धा, राजपुरुष और जेनरल, व्यापारी और उद्योग-निर्माता, वहादुर और जुआबाज, वे लोग अपने भाग्य के नक्षत्र में विश्वास करनेवाले होते हैं। स्थिति को यही-सही भाँप लेने की उनमें अपरिमित शक्ति होती है। वे इस दुविधा में नहीं पड़ते कि जो कदम वे उठाना चाहते हैं, वह सही है या नहीं। रक्त की आवाज विवेक और बुद्धि की आवाज से ज्यादा ताकतवर है। कार्यकारी मनुष्य फैसले जल्दी इसलिए कर डालते हैं कि रक्त की आवाज की बुद्धि और विवेक की आवाजों से अलग करके वे पहचान सकते हैं। लेकिन, जिसका रक्त कमजोर होता है और जिसमें सोचने की शक्ति बड़ी तेज होती है, वह कार्यकारी न होकर बौद्धिक और चिन्तक हो जाता है। कार्यकारी और चिन्तक मनुष्यों का भेद दूर से ही दिखायी देता है। सितारों में विश्वास करनेवाले कार्यकारी

मनुष्य की पदचाप भारी होती है। चिन्तको की मद्धिम पदचापो के बीच कार्यकारी मनुष्यों के पैरों की आहट भी दूर से ही सुनायी देती है।”

इतिहास की दुनिया में आदर्श नाम की कोई चीज नहीं होती, वहाँ केवल तथ्य होते हैं, सत्य नाम की कोई चीज नहीं होती, वहाँ केवल तथ्य होते हैं। इतिहास में न तो कोई तर्क है, न इन्साफ है, न ईमानदारी है, न अन्तिम ध्येय नाम की कोई चीज है। जो लोग इस स्थिति को नहीं समझते, वे राजनीति की किताबें भले लिखा करें, किन्तु, राजनीति के निर्माण की ओर उन्हें नहीं बढ़ना चाहिए। “जातियों का स्वाभाविक पारस्परिक सम्बन्ध युद्ध का सम्बन्ध होता है। शान्ति तो वह कलान्त उच्छ्वास है, जिसे हम जय और पराजय के प्रवाह में बहते हुए आराम के समय छोड़ते हैं।”

जातियाँ आपस में जब धक्कामुक्की करती हैं, उनके व्यक्तित्व का आन्तरिक विकास होता है। युद्ध की कठोर वास्तविकताएँ मजबूत इन्सान को जन्म देती हैं। नीचे सही था, शान्तिवादी गलत हैं। शान्ति का प्रेम जातियों को ले डूबता है। जिस जाति का शान्ति-प्रेम उसका धर्म बन जाता है, उसपर बार-बार चढ़ाईयाँ होती हैं, वह बार-बार हरायी जाती है और, अन्त में, वह इतिहासहीन बन जाती है। जातियों के सामने विकल्प युद्ध और शान्ति के नहीं होते। विकल्प यह होता है कि हम अपने घर के स्वामी बनकर जियेंगे या अपने ही घर में हम दास हो जायेंगे। “जब सन् १४०१ ई० में मंगोलो ने मेसोपोटामिया को जीता, अपना विजय स्तंभ उन्होंने एक लाख नरमुंडों से खड़ा किया था—यानी बगदाद के उन एक लाख आदिमियों के मुण्ड, जिन्होंने अपनी रक्षा में तलवार नहीं उठायी थी।” एक-तरफा शान्ति कायरता है, अपनी सघर्ष विमुखता को रेशम की चादर से ढँकने का प्रयास है। जब तक दोनों पक्ष नहीं चाहते, लड़ाई कभी भी नहीं रुकती है।

स्पेंगलर के मतानुसार प्रजासत्ता और समाजवाद, दोनों अवरोह के सोपान हैं, क्योंकि दोनों ही बली व्यक्तियों को शका से देखते हैं। जो लोग अपनी जमीन से उखड़कर फकत रोजी कमाने को कारखानों की भीड़ में शामिल हो गए हैं, समाजवादी दर्शन की अपील उन्हीं के लिए है। और प्रजासत्ता को मतदान का दूध मुख्यतः बे पिलाते हैं, जिन्हें पाठशालाओं में केवल साक्षरता सिखायी गयी है, लेकिन अपनी वाकी सारी शिक्षा जिन्होंने अखबारों की सुर्तों से ग्रहण की है। “प्रजातन्त्र जनता का राज्य नहीं है, चुने-चुनिन्दे सर्वथोष्ठ लोगों का भी राज नहीं है। वह केवल रूपों का राज है।”

स्पेंगलर के सभी विचार सही नहीं हैं। खास कर लड़ाई और अमीर के बारे में उनकी दृष्टि बहुत ही एकांगी मालूम होती है। शान्ति अब उतनी निरर्थक वस्तु नहीं रह गयी है, जितनी निरर्थक वह परमाणु-युग के पूर्व दिखायी दे सकती थी। और सभी अच्छी बातें केवल लड़ाइयों से ही पैदा नहीं होती। फास की राज्यशान्ति

राष्ट्रों से नहीं, विचारों से उत्पन्न हुई थी। इसी प्रकार, अमीरों के लिए की गयी स्पेंगलर की बकालत फालतू मालूम होती है। सृजनशीलता के काम अमीर नहीं करते। उन्हें करने वाले लोग अक्सर साधारण स्थितियों में जन्म लेते हैं। और देशों की तो बात ही क्या, खुद जर्मनी में जो भी बड़े लोग हुए, वे सबके सब गरीबी की स्थिति में उत्पन्न हुए थे। लूथर, लेवेनिज, काण्ट, सापेनहार, हाइने और नीत्से अमीर नहीं, गरीब थे। गेटे का ठाट-बाट पीछे जंसा भी बना हो, किन्तु, जन्म उनका भी जमीर खान्दान में नहीं हुआ था।

एरिक हेल्सर ने लिखा है कि स्पेंगलर का दोष यह नहीं है कि अपने इतिहास में उन्होंने गलत बातें लिखी हैं। उनका दोष यह है कि इतिहास को उन्होंने एक विचित्र दृष्टि से देखा है। यह सत्य है कि स्पेंगलर की दृष्टि तीखी, दिमाग बहुत तेज और विद्वत्ता अगाध है। किन्तु, जिस मस्तिष्क ने उनके इतिहास में घटनाओं का पर्यवेक्षण किया है, वह शिष्ट और कोमल नहीं, उग्र और कठोर है। सब से बुरी बात शायद यह है कि मानवीय स्वातन्त्र्य की स्पेंगलर की अवधारणा अंधूरी दिखायी देती है। उनकी यह मान्यता भी अनगढ़ और कुरूप है कि नियति की ओर से ही यह हुनम है कि, कालक्रम में, हम आध्यात्मिक मूल्यों को छोड़ दें और आँख मूंद कर उस शिविर में चले जायें, जो आध्यात्मिकता के शत्रुओं का शिविर है। कवि नहीं, इंजीनियर बनो; दार्शनिक नहीं, राजनीतिज्ञ बनो; यह उपदेश आध्यात्मिकता का विरोधी उपदेश है।

यही वह तिलमिलाहट है, जिसे स्पेंगलर के खिलाफ ससार के अनेक चिंतकों ने महसूस किया है। मगर, इस तिलमिलाहट से होता क्या है? आधुनिक सभ्यता तो अधिकतर वही रूढ़ धारण करती जा रही है, जिसका सकेत स्पेंगलर ने दिया था। स्पेंगलर पैगम्बर नहीं, केवल इतिहासकार थे। किन्तु, जिस इतिहासकार की दृष्टि काफी पैनी होती है, वह भविष्य की उन बातों को भी देख लेता है, जिन्हें पहले केवल पैगम्बर देखा करते थे।

स्पेंगलर ने आधुनिक सभ्यता का जो विश्लेषण प्रस्तुत किया था, आधुनिक-बोध की प्रक्रिया उससे बहुत बेमेल नहीं है। इस बोध का एक लक्षण यह है कि उसने देहातो में रहनेवाले असह्य मानवों की उपेक्षा कर दी है और अपने को उन समस्याओं से बांध लिया है, जो मुख्यतः महानगरों में बसनेवाले लोगों की समस्याएँ हैं। उसका दूसरा लक्षण यह है कि वह उन लोगों का बोध वन गया है, जिन्हें जीवन में कहीं कोई आध्यात्मिक केन्द्र दिखायी नहीं देता और जो इस विचिकित्सा से बेहाल हैं कि अगर सारा का सारा जीवन निरर्थक है, तो फिर आत्महत्या अनंतिक कार्य कैसे हो सकती है।

नास्तिक तो साम्प्रदायी देशों के भी लोग हैं। किन्तु, नास्तिकता उनके भीतर आध्यात्मिक पीड़ा नहीं उत्पन्न करती। वे खाते-पीते और ठटकर काम करते हैं

तथा नाटक, नृत्य और संगीत को आध्यात्मिक चेष्टा कहकर अपनी पारलौकिक तृप्ता की तृप्ति कर लेते हैं। किन्तु, पश्चिम के कलाकार नास्तिकता की घूंट पीकर भी सुखी और सतुष्ट नहीं हैं। बाहर से तो उन्होंने खुली घोषणा कर दी है कि ईश्वर मर गया, किन्तु, उसकी मृत्यु से जो सिंहासन खाली हो गया है, वह उनके चित्त को साल रहा है। इसी दृष्टि से हम बीटनिक कवियों के दर्द को धार्मिक स्नायुघात का दर्द समझते हैं। ये कवि नास्तिक इसलिए नहीं हैं कि ईश्वर की उन्हें आवश्यकता नहीं है, बल्कि, इसलिए कि बुद्धि से ईश्वर सिद्ध नहीं किया जा सकता है। बुद्धि से ईश्वर-सिद्धि न तो हुई है, न आगे होगी। किन्तु, जब भी बुद्धिवाद से नैराश्य फैलेगा अथवा विज्ञान किसी ऐसी गहराई में पहुँचेगा, जहाँ उसे 'नेति' कहने की विवशता अनुभूत होगी, तभी ये सभी लोग, नयी शब्दावली के साथ, नास्तिकता के वृत्त में वापस आने वाले हैं। अभी भी पश्चिम के नास्तिक लेखकों में कम ही ऐसे लोग हैं, जो नास्तिकता के केन्द्र में हों। ज्यादा लोग ऐसे ही हैं, जो परिधि पर घूम रहे हैं और, बारी-बारी से, वे नास्तिकता और नास्तिकता, दोनों की ओर देखते हैं।

सुख विद्वानों से उत्पन्न होता है। सुख जड़ता से भी उत्पन्न होता है। पुराने जमाने के लोग सुखी इसलिए थे कि ईश्वर की सत्ता में उनका विश्वास था। उस जमाने के नमूने आज भी हैं, मगर, वे महानगरों में कम मिलते हैं। उनका जमघट गाँवों, कसबों या छोटे-छोटे नगरों में हैं। इनके बहुत अधिक असंतुष्ट न होने का कारण यह है कि जो चीज उनके बस में नहीं है, उसे वे अदृश्य की इच्छा पर छोड़ कर निश्चित हो जाते हैं। इसी प्रकार सुखी वे लोग भी होते हैं, जो सच्चे अर्थों में जड़तावादी हैं, क्योंकि उनकी आत्मा पर कठखोदी चिड़ियाँ चोच नहीं मारा करती। किन्तु, जो न तो जड़ता को स्वीकार करता है, न ईश्वर के अस्तित्व को, साथ ही पूरे मन से जो न तो जड़ता का त्याग करता है, न ईश्वर के अस्तित्व का, असली वेदना उसी सदेहवादी मनुष्य की वेदना है। पश्चिम का आधुनिक बोध इसी पीड़ा से प्रसृत है। वह न तो भैंस की तरह खा-पीकर सतुष्ट रह सकता है, न अदृश्य का जबलब लेकर चिन्तामुक्त हो सकता है। इस अभागे मनुष्य के हाथ में न तो लोक रह गया है, न परलोक। लाक इसलिए नहीं कि वह भैंस बनकर जीने को तैयार नहीं है, और परलोक इसलिए नहीं कि विज्ञान उसका समर्थन नहीं करता। निदान, सदेहवाद के झटके खाता हुआ यह आदमी दिन-रात विषण्ण रहता है और रह-रह कर आत्म-हत्या की कल्पना करके अपनी व्याकुलता का रेचन करता है।

जब तक धर्म और बुद्धि के बीच सीढ़ियाँ थी, मनुष्य की बेचिनी भी घोड़ी थी। बुद्धि से मनुष्य शक्ति अर्जित करता था और धर्म को पूछ कर वह उसका उपयोग करता था। गलतियाँ तब भी होती थी, किन्तु, वे आज की अपेक्षा छोटी थी, क्योंकि बुद्धि की क्षमता पहले बहुत विशाल नहीं थी। किन्तु, आज बुद्धि अथाह

विज्ञान बन गयी है और धर्म बुद्धिवाद से समर्थित न होने के कारण त्यक्त हो गया है। परिणाम यह है कि मनुष्य ने परमाणु को तो तोड़ डाला, किन्तु, परमाणु-भग से जो शक्ति निःसृत हुई है, वह आदमी को सबसे भयानक समस्या बन गयी है। मनुष्य को शक्ति भी चाहिए और शिवत्व भी। विज्ञान ने उसे अपरिमित शक्ति दे रखी है, किन्तु, शिवत्व के अभाव में वह बेहाल है। शक्तियों से सबलित हो कर मनुष्य देवता बनना चाहता था, किन्तु, शक्ति प्राप्त करके वह भस्मासुर बन गया है।

इस दर्द से निकलने की राह है, लेकिन, आदमी उधर मुड़ने को अपनी अगति समझता है। यह पीड़ा, असल में, विज्ञान के दर्प की पीड़ा है। अथवा दर्प कहना भी बेतुकी बात है। विज्ञान अपने स्वभाव से लाचार है। वह ऐसे किसी भी पचड़े में पड़ना नहीं चाहता, जो बुद्धि से समझा नहीं जा सकता हो। धर्म एक ऐसा विषय है, जिसकी अन्तिम व्याख्या बुद्धि नहीं दे सकती। अतएव, विज्ञान धर्म से तटस्थ रहता है। कसूर विज्ञान का नहीं, आदमी का है। चूँकि धर्म विज्ञान का धेन नहीं है, इसलिए आदमी ने यह समझ लिया कि तब धर्म बेकार है। जो बर्ताव आधुनिक बोध ने धर्म के साथ किया है, लगभग, वही बर्ताव वह कविता के साथ भी कर रहा है। धर्म और काव्य, दोनों के दोनों विज्ञान के शिकार बनाये जा रहे हैं। निरी बुद्धि के आधार पर न तो धर्म ठहरेगा, न कविता कविता बन कर जी सकेगी। लेकिन आदमी अपने बुद्धिवाद की अकड़ को छोड़ने को तैयार नहीं है।

इसीलिए वह अपनी समस्याओं का समाधान नहीं पा रहा है। इलियट के भीतर से यह आकुल पुकार आयी थी कि गति को छोड़ कर अब स्थिरता का सधान करो, शब्दों को छोड़ कर नीरवता की खोज करो, किन्तु, इलियट यही कहने के कारण परवरावादी करार दिये गये। जो भी नास्तिक नहीं है, वह आधुनिकता से दूर है, इस अमान्य सिद्धान्त के मानने से मनुष्य और भी घबराहट में पड़ गया है।

जब भी काव्य विज्ञान के सामने घुटने टेकता है, स्पेगलर कहते हैं कि संस्कृति का विनाश उसी समय आरम्भ हो जाता है। यह स्थापना हमें ठीक मालूम होती है और हमारा ख्याल है कि आधुनिक-बोध का प्रवाह हमें भावनाओं से उखाड़ कर विज्ञान नहीं, विनाश की ओर ले जा रहा है। अगर कवित्व नहीं रहा, भावनाएँ नहीं रही, तो आदमी 'रोबोट' के सिवा और रह क्या जायेगा? साहित्य के भीतर विज्ञान की प्रतिष्ठा को, जरूरत से ज्यादा, महत्त्व दे कर हमने उस कार्य का श्रीगणेश कर दिया है, जो अगर चलता रहा, तो एक समय मनुष्य को मनुष्यता से उखाड़ कर 'रोबोट' की श्रेणी में पहुँचा देगा।

स्थिति अभी भी ऐसी नहीं है, जो चिंता से विसकुल निर्मुक्त हो। विज्ञान के सत्य का खंडन कोई नहीं करता, किन्तु, मूल्यों की हर स्थापना विरोध को जन्म

देती है। विज्ञान की बनायी हुई तस्वीर तकरार की चीज नहीं है, किन्तु, मूल्यों के आधार पर निरूपित चित्र केवल काल्पनिक समझे जाते हैं। लोग या तो समझ कर भी उन्हें नहीं समझते अथवा सापेक्ष कह कर वे उन्हें टाल देते हैं। दो चित्रकारों के द्वारा बनाये गये दो चित्र अगर हमारे सामने लाये जायें, तो उनके परीक्षण की विधियाँ दो हो सकती हैं। एक तो यह कि कौन चित्र लंबाई या चौड़ाई में किससे कितना बड़ा या कितना छोटा है। यह परीक्षण का वैज्ञानिक तरीका है और, माप-जोख के बाद, विज्ञान इस बारे में जो कुछ भी कहेगा, उसे सभी लोग आग्य मूँद कर स्वीकार कर लेंगे। किन्तु, इस प्रकार से क्या चित्रों का मूल्यांकन किया जाता है ? लेकिन, विपद की बात यह है कि अभी यह चर्चा गुरु की जायगी कि कौन चित्र किससे अवम अथवा थोड़ा है, सभी मतभेद खड़े हो जायेंगे और ऐसा शास्त्रार्थ आरम्भ हो जायेगा, जिसका अन्त कभी होता ही नहीं है।

अब ऐसे दार्शनिक भी निकल आये हैं, जो कहते हैं कि चूंकि मूल्य-विषयक निर्णय अथवा जाँच के किसी भी वैज्ञानिक तरीके का आविष्कार असंभव है, अतएव सभी मूल्यों को त्याग्य समझ कर छोड़ देना चाहिए। यही वह खतरा है, जो हमें साहित्यकारों की विज्ञान-आराधना में दिखायी देता है। लेकिन यहाँ भी अपराध विज्ञान का नहीं, बल्कि उन पंडितों का है, जो मूल्य-बोध-जैसी भावनात्मक प्रक्रिया का संपूर्ण विश्लेषण विज्ञान के फारमूलों से करना चाहते हैं। मूल्य-बोध के कार्य में विज्ञान की सहायता सीमित ही हो सकती है। अगर आधुनिक पंडित यह मानते हो कि कविता, कला और धर्म की सारी बातें, आदि से अत तक, वैज्ञानिक होनी ही चाहिए, तो और कलाओं का हथ चाहे जो भी हो, किन्तु, कविता नहीं बचेगी, धर्म नहीं बचेगा।

सभी युगों में मनुष्य मूल्य और मान्यता के किसी न किसी सर्वसम्मत आधार में विश्वास करता था। किन्तु, अब वह ऐसे किसी भी आधार में विश्वास करने को तैयार नहीं है, जिसका समर्थन विज्ञान नहीं करता हो। यह चिंतन की उसी प्रक्रिया का परिणाम है, जिसने मनुष्य को यह बताया था कि चूंकि शरीर के चौर-फाड़ से आत्मा नामक तत्त्व का पता नहीं चलता, इसलिए उसका अस्तित्व ही नहीं है। इस पद्धति का अनुकरण करके यह भी कहा जा सकता है कि बिटा-मिन कोई चीज नहीं है, क्योंकि लहूँ और मांस में वह कहीं भी दिखायी नहीं देती।

किन्तु, उन मनीषियों के लिए यह कोई असंभव बात नहीं है, जो कविता को सोद्देश्यता से हटाते-हटाते अब वहाँ पहुँच गये हैं, जहाँ दृष्टिबोध अथवा वेस्ट-अनशाऊग भी लेखकों की हीनता का सूचक बन गया है। किसी अंतिम आदर्श अथवा दृष्टिबोध के अभाव को हम निम्नतम कोटि की नास्तिकता समझते हैं।

वह मनुष्य अभागा है, जिसने अपने जीवन भर में पूर्णता की कभी कोई झलक नहीं देखी, जिसने किसी भी नाटक, कविता या उपन्यास की रचना के क्रम में कभी भी यह अनुभव नहीं किया कि मैं जिस चीज की तलाश में था, उसकी एक भाँकी मुझे प्राप्त हो गयी है।

विज्ञान से जो माप्य है और विज्ञान से जो मापा नहीं जा सकता, इन दोनों तरफों के बीच थोड़ा-बहुत द्वन्द्व सभी कालों में रहता आया था। किन्तु, पहले के कवि और कलाकार उन दोनों के बीच सतुलन खोजते थे, सामंजस्य बिठाते थे। किन्तु, नये कवि उन दोनों से पलायन कर रहे हैं। माप्य से पलायन वे इसलिए करते हैं कि वह ठोस, वास्तविक अथवा कुरूप है। और अमाप्य से वे इसलिए भागते हैं कि विज्ञान उसका समर्थन नहीं करता। यह विज्ञान की विजय और कला की पराजय का दृश्य है। माप्य और अमाप्य के त्याग से जो स्थिति उत्पन्न होती है, उसमें लिखने को कोई विषय कही रह ही नहीं जाता है। अतएव, स्वभावतः ही, नये कवि माप्य और अमाप्य के बीचवाले भेद को नाटकीयता प्रदान करते हैं, शब्दों के द्वारा उसे अभिनेय बनाते हैं। यह बड़ा ही महीन काम है और जो लोग सफलतापूर्वक उसे सपन्न कर रहे हैं, उनकी बौद्धिक शक्ति की सराहना करनी ही पड़ेगी। लेकिन यह हवा पर चित्रकारी करने के समान निरर्थक कार्य है। मगर, धरती जिसकी छूट गयी, वह हवा में न उड़े, तो उसे अबलम्ब भी कहाँ मिलेगा ?

परिशिष्ट

१. कोयला और कयितब
२. पुरानी और नयी कविताएँ
३. सादृश्य

कोयला और कवित्व

—कला पर पदुमात्मक निबन्ध

(एक विदुषी को लिखा गया पत्र इस विषय में कि कला कलाशा से युक्त होती है या विमुक्त और कोयले का उत्पन्न बढ़ाने को यदि गीत लिखे जायें, तो वैसा रहे ।)

देवि ! 'कला के लिए कला' से आप व्यर्थ चिड़ती हैं !
कर्म, विकर्म, अकर्म एक ही धारोहण के पद हैं !
एकमात्र जायज अकर्म ही है समस्त कर्मों का !
और जानती ही होगी, दुर्लभ अकर्म यह क्या है !

प्रेरित किसी लोभ से अबका भीत किसी नका से
कोयले की उत्पत्ति बढ़ाने को हम अब लिखते हैं,
वह लेखन की क्रिया कर्म होती है, और क्रिया यह
सीमित नहीं मानवों तक, पशु भी उसको करते हैं
प्रेरित क्षुधा, भीति या जैविक किसी अन्य चिन्ता से !

उपयोगिता जहाँ तक सम्मुख, जब तक हम कहते हैं,
वे ही कर्म-कलाप विहित हैं, जिनके सम्पादन से
हमें अन्न, धन, वस्त्र या कि कोयला प्रभूत मिलता है,
तब तक मानव किसी भांति भी पशु से भिन्न नहीं है !
और कही कुछ है भी, तो गुण नहीं, मात्र गणना में !

मच है, मनुज बहुत ऊपर उठ आया है पशुता से;
किन्तु, मात्र जैविक ध्येयो पर जब भी वह अडता है,
पशुता आती उभर, शुद्ध मानवता दब आती है !

देख जाइये आँख खोलकर, सारे जीव-जगत् मे
जो कुछ भी हो रहा, सभी जैविक आवश्यकता है।
जो भी कृत्य अनावश्यक है या कि अनुपयोगी हैं,
सब निसर्ग-वर्जित है पशु को। यह क्या कभी सुना है,
कोई मदकल द्विरद आत्महत्या कर कही मरा हो
प्रणय-निराशा से विपण्ण या जीवन से घबरा कर ?

यह तो मानव ही है, जो उपयोगो की सीमा से
बाहर निकल नाचता है, जब घर की चुल्हिन बुझी हो,
करता है मगीत सिद्ध सचित्त सम्पत्ति लुटाकर,
और प्रेम के लिए महा साम्राज्य छोड़ देता है।

ज्ञान ज्ञान के लिए नहीं होता, तो क्यों उत्तर से
आविष्कार चमक उठता उस समय, ज्ञानयोगी जब
किसी बात के लिए जमा दक्षिण को देख रहा हो ?

उपयोगिता समग्र सत्य है, तो रहस्य यह क्या है ?
लोग दूसरो के निमित्त क्यों प्राण दिया करते है ?
और छोड़ घन, धाम, रूसी प्रिया, पुन, परिजन को
क्यों मनुष्य बन का फकीर, सन्यासी बन जाता है ?

गहराई मे उत्तर देखिये तो यह साफ दिखेगा,
उसी विन्दु से मानव का मनुजत्व शुरू होता है,
जिसके इधर जगत् उपयोगी, उधर अनुपयोगी है।

उपयोगिता समग्र सत्य थी, जब मनुष्य वर्बर था।
पर, ज्यों-ज्यों सम्यता बढी, त्यों त्यों मनुष्य के मन मे
उन तत्वों के लिए प्रेम पग-पग बढता आया है,
जिनका कोई स्थूल या कि जैविक उपयोग नहीं है।

विवरो का वासी मनुष्य अब महलो मे रहता है।
और महल भी कैसे ? जो अम्बर को चूम रहे हों;
नही मात्र आश्रय देने को वर्षा, धूप, तुहिन से,
पर, ऐसे, जिनमे सुरम्यता, शोभा हो, सुषमा हो;

सोयी हो कल्पना दूधिया चूने की आभा में
और खिड़कियों पर सुरग में सपने झूल रहे हो ।

बाहर जब से चला मनुज उपयोगों के घेरो से,
तब से उसके हाव-भाव, ढव-ढाँचे बदल गये हैं ।
पशुओं में जो काम, साध, कारण भर था प्रजनन का,
वही मनुष्यों में आकर अब कितना बिफर गया है !

पशु कह पाते नहीं भेद जो मन का कूद, रँभा कर,
वही भेद नारी-नर अनबोले ही कह जाते हैं
केवल आँखों से निहार चोरी चोरी आँखों में ।

और काम अब राज रहा है कितनी व्यापकता से !
ध्यानमग्न किस भाँति चारहों मास विकल रहते हैं
नर नारी के लिए और नारियाँ नरों को लेकर !
कहाँ गयी श्रुतु की मर्यादा, वह देशना प्रकृति की ?

लगता है, मानो, छिगकर ली चुरा पुष्पधन्वा ने
ताली ही सम्भ्रान्त, सम्य, शिक्षित समाज के मन की ।
एक काम से अब अनेक उत्तमर्गें जन्म लेती हैं ।

देख लिया यदि आज किसी ने आसव-भरे नयन से,
कल ही से युवती के सारे भाव बदल जाते हैं !
स्वयं खोज लेती मनःत आकर्षण के स्रोतों को,
नयी भगिमा भर लाती है चितवन और हँसी में,
रग बड़ा लेती कपोल पर, भँवों और बघरो पर,
चलने में अनुकरण दूस, सब का करने लगती है ।

और प्रेम की भक्तियों से जगे हुए मानव की
त्वचा नहीं सन्तुष्ट देर तब रहती रख चसन में,
बहुत शीघ्र कामना मृदुलता की करने लगती है ।
जीभ माँगती स्वाद, नयन खोजते लोक फूलों का,
मन मादकता की तरंग पर उड़ा-उड़ा फिरता है

गहन, गुह्य, निस्सीम गगन में, जहाँ पहुँच जाने पर
कनक नहीं, केवल अन्तर्मन का प्रसार मिलता है।

यह सोभाग्य कहाँ था, जब हम शाखामृग बर्वर थे ?
इतनी विपद कहाँ थी, जब मानव पशु का भाई था ?

मान स्वास्थ्य ही नहीं, सम्यता में कोई रुझ भी है,
जिसको भी यह रोग भयानकता से लग जाता है,
शक्ति न रहती शेष देह में बाघों से लड़ने की,
बूक, शृगाल भी आसानी से उसे फाड़ खाते हैं।
अध पात है हुआ अमित देशा, व्यक्तियों, जनो का,
नही लोभ या निर्दयता से, पर, इससे कि उन्होंने
करुणा, दया, त्याग, यानी सम्यता बहुत सीखी थी।

तो क्या हो ? सम्यता छोड़ फिर वापस लौट चलें हम
नीचे वहाँ, जहाँ दन्तासुर ढाढ़ें पजा रहा है ?
और पहन लें हम भी फिर फौलादी ध्याघ्नखो को ?
अथवा बढ़ते चलें लक्ष्य की ओर सोच यह मन में,
अभी शृंग चढ़ते चढ़ते बलिदान बहुत देना है,
नही मात्र तन के शोणित का, मन के भी सपनों का ?

उपयोगा पर अडे रहे हम, तो यह बात सही है,
अन्न, वस्त्र, धन, धाम, प्रचुरताओं को कमी न होगी।
पर, उब्ड़यनशील, चित्तन लाभी मन का क्या होगा,
वह मन जो अब भी पशुआ में बहुत सरल, सीमित है,
पर, मनुष्य में आ असीम अवर सा फँस गया है ?

इन्द्रधनुष, तारे, हरीतिमा और गुप्त जगती वह,
जो अदृश्य में उड़ने का आमंत्रण भेज रही है,
मे, सब ही, हैं त्याज्य, क्योंकि इनका उपयोग नहीं है ?

खा-पीकर सो जाय, हाय, इतना ही मनुज नहीं है।
निद्रा के वन में भी वह सपना देवा करता है
उन अभुक्त ऋषियों का, जो जीवन में नहीं मिलते हैं,

या उनका, जो दीडरही हैं अभी रक्त के कण में
अनास्थात, अव्यक्त, राह देखती हुई भापा की ।

बड़ा भाग्य उस पशु का, जिसके मन का पल नहीं है
बड़े सुखी वे लोग जिन्होंने चिता से उचने को
अपने मन के पल मोच कर बाहर फेंक दिये हैं,
सुख से जो कर काम, तृप्त खा-पीकर सो जाते हैं,
जैसे पशु कुछ नहीं खोजत भोजन पा लेने पर ।

पर, पशु को क्यों हँसें ? अभी भी बहुत भाव पशुता के,
सत्य कहूँ तो, ज्यों के त्यों, मानव में भरे हुए हैं ।
वन में जो आग, बहुत जीवित है राजपुरी में,
दाहकता है एक, मान वाचक भर बदल गया है ।

टिकने देती भँस नहीं बाहरवाली भँसो को,
अपने खूँटे से ढकेल कर बाहर कर देती है ।
यही भाव विकसित, प्रशस्त हो कर नर की भापा में
राष्ट्र, राष्ट्र का प्रेम, राष्ट्र का गौरव कहलाता है ।

पर, इसलिए कि वे मनुष्य हैं और सभी मनुजों में
निरुद्देश्य आनन्द पान करने की सहज तृप्ता है।

और श्रमिक ही बयो ? समेट मुरली, फावड़े उठा कर
कवि-गायक बयो नहीं जायेंगे कोयले के खानों में ?
मात्र लेखनी ही लिखती है नहीं काव्य जीवन का,
लिखा जा रहा, महा रोर में, वह पन्ने-पन्ने पर
हल की नोक से, कुदाल से और ट्रैक्टरों से भी।

गीतों की फुहियां पड़ने से स्वेद मूख जाते हैं।
और पसीनों के जल में जब ज्ञान स्नान करता है,
नयन शुद्ध होते, दर्शन की रीढ़ सुधर जाती है।

सिद्ध गीत, जो रचा गया हो करघों की घर्घर में,
सिद्ध पुरुष जो नानाविध कर्मों में लगा हुआ है,
बरबस नहीं, सहर्ष, स्वयं प्रेरित अपनी इच्छा से,
क्योंकि कर्म थम नहीं, कर्म मुदिता, आनन्द, पुलक है।

धन्य मनुज वह, जिसे कर्म निज में रत कर लेता है
जैसे प्रिया कान्त त्रेणी को, कला कसाकारों को,
धन्य पुरुष, जो निरुद्देश्य निज कर्म किया करते हैं,
जैसे उगता सूर्य, समय पर सदा सिर्फ उगने को,
इस चिन्ता में नहीं, न जानें, कितना तम हरना है।
जैसे बहती वायु, विचारे बिना बात यह मन में,
जानें, शीतलता बिखेरनी होगी आज कहाँ पर।
जैसे खिलते कुसुम, कर्म-रत बिना किसी आशा के, {
आज कुतलो में गुँथना या मन्दिर में चढ़ना है।

सविता, पुष्प, समीर, चाँदनी, इन सुन्दरताओं का,
जो भी हो परिणाम, किन्तु, कोई उद्देश्य नहीं है।
तब भी ये अवयव निसर्ग के कितने कर्म-निरत हैं ?
और आइये, अब अकर्म, कर्मों की बात करें हम।

या उनका, जो दौड़ रही हैं अभी रक्त के कण में
अनास्थात, अव्यक्त, राह देखती हुई भाषा की।

बड़ा भाग्य उस पशु का, जिसके मन को पंख नहीं है,
बड़े सुखी वे लोग जिन्होंने चिंता से बचने को
अपने मन के पख मोच कर बाहर फेंक दिये हैं,
सुख से जो कर काम, तृप्त खा-पीकर सो जाते हैं,
जैसे पशु कुछ नहीं खोजते भोजन या लेने पर।

पर, पशु को क्यों हँसे ? अभी भी बहुत भाव पशुता के,
सत्य कहूँ तो, ज्यों के त्यों, मानव में भरे हुए हैं।
वन में थी जो आग, बहुत जीवित है राजपुरी में,
दाहकता है एक, मान वाचक भर बदल गया है।

टिकने देती भैंस नहीं बाहरवाली भैंसों को,
अपने छूटे से ढकेल कर बाहर कर देती है।
यही भाव विकसित, प्रशस्त हो कर नर की भाषा में
राष्ट्र, राष्ट्र का प्रेम, राष्ट्र का गौरव कहसाता है।

और आपको विदित नहीं क्या, राष्ट्रवाद यह कैसे,
विद्व-मनुज को जन्म ग्रहण करने से रोक रहा है ?
कारण ? राष्ट्रवाद उपयोगी भाव, निरी पशुता है।
विद्व-पुरुष पाशविक घरातल पर कैसे जनमेगा ?
वह जनमेगा जब निहीन उपयोगों के घेरो को
अतिक्रमित कर हम असीम उस जग में चरण धरेगे,
जहाँ न होगा ज्वलन-ताप जैविक आवश्यकता में,
काम प्रेम से और लोभ अपरिग्रह से हारेगा,
जहाँ पहुँच कर मनुज विरत होगा सब मयामो से,
नहीं भीत हमसे कि शान्ति की मुट्ठी बड़ी प्रबल है,
पर, इसलिए कि मार-पीट करना ही बहुत बुरा है।

जहाँ गीत श्रमिकों की श्रुतियों में रस बरसायेंगे
नहीं मात्र इस हेतु, काम से वे थक कर आये हैं
और श्रान्ति को मिटा काम पर फिर उनको जाना है;

पर, इसलिए कि वे मनुष्य हैं और सभी मनुजों में
निःहृदय आनन्द पान करने की सहज तृप्ता है।

और श्रमिक ही क्यों ? समेट मुरली, फावड़े उठा कर
कवि-नायक क्यों नहीं जायेंगे कोयले के खानों में ?
मान लेखनी ही लिखती है नहीं काव्य जीवन का,
लिखा जा रहा, महा रोर में, वह पन्ने पन्ने पर
हल की नोकों से, कुदाल से और ट्रैक्टरों से भी।

गीतों की फुहियाँ पढ़ने से स्वेद सूख जाते हैं।
और पत्तीनों के जल में जब ताम स्नान करता है,
नयन झुझ होते, दर्शन की रीढ़ सुधर जाती है।

सिद्ध गीत, जो रचा गया हो करघों की घंघर में,
सिद्ध पुरुष जो मानाविध कर्मों में लगा हुआ है,
बरबस नहीं, महर्ष, स्वयं प्रेरित अपनी इच्छा से,
क्योंकि कर्म धर्म नहीं, कर्म मुदिता, आनन्द, पुलक है।

धन्य मनुज वह, जिसे कर्म निज में रत कर लेता है
जैसे प्रिया कात्त प्रेमी को, कला कलाकारों को,
धन्य पुरुष, जो निःहृदय निज कर्म किया करते हैं,
जैसे उगता सूर्य, समय पर सदा सिर्फ उगने को,
इस चिंता में नहीं, न जानें, कितना तम हरना है।
जैसे बहती वायु, बिचारे बिना बाध यह मन में,
जानें, शीतलता बिखेरनी होगी आज कहाँ पर।
जैसे खिलते कुसुम, कर्म-रत बिना किसी आशा के, [
आज कृतज्ञों में श्रुतना या मन्दिर में चढ़ना है।

सविता, पुष्प, समीर, चाँदनी, इन सुन्दरताओं का,
जो भी हो परिणाम, किन्तु, कोई उद्देश्य नहीं है।
तब भी ये अवयव नित्य के कितने कर्म निरत हैं ?
और आइये, अब अकर्म, कर्मों की वात करें हम।

जब भी मनुज कर्म करता है फल की जास लगा कर,
जब भी करते हुए कर्म वह यह सोचा करता है,
यह तो बहुत-बहुत अप्रिय है, पर, क्या हाय, करें हम ?
इसे छोड़ भागें तो घर पर जा कर क्या खायेंगे ?
अथवा यह कि गीत होने पर भी ये गीत नहीं हैं,
तब भी लिखो, क्योंकि, अपने मे ये कुछ भले नहीं हों,
पर, क्या बुरा, वृद्धि हो यदि कोयले के उत्पादन में ?
तभी कर्म से मानव की ग्रन्थियाँ जन्म लेती हैं,
तभी कर्म नर के जन्मों का बन्धन बन जाता है ।
यही कर्म है वह, जिसके निष्प्राण मार के नीचे
धूर्ण-धूर्ण हो गिर जाता है शिखर मनुज के मन का ।
यह कुछ वैसा ही है, जैसे कोई मृकुल जुही को
उठा चाँदनी से रख दे भट्ठी के पास सटा कर ;
या जैसे अप्रिय नर के नीरस, बलात् चुम्बन से
बार-बार कुठिता, व्यग्र रमणी कुम्हला जाती है ।

किन्तु, कर्म जब छा जाता कर्मों के पुरे मन में,
जबकि कर्म के सम्पादन में नहीं हाय ही केवल,
पर, सारा अस्तित्व, प्राण, तन, मन, सब लग जाते हैं,
तभी कर्म के भीतर से आनन्द फूट पड़ता है ।
कर्त्ता सहज प्रसन्न पहुँचते ही समाधि की स्थिति में
जाता भूल, कर्म यह क्या है, और कौन फल होगा ।

कर्म कर्म-पद छोड़ धर्म बन जाता तब कर्मों का,
जैसे क्षीतलता जल का, दाहकता धर्म अनल का,
जैसे बहना धर्म वायु का, मूरज का उगना है ।

जहाँ कर्म बदला स्वधर्म में, फिर तो कर्त्ता नर की,
कर्म छोड़कर और अन्य गति ही न शेष रहती है ।

ऐसी कुछ रसदरा प्राण की, मन की हो जाती है,
न तो भाग सकता स्वकर्म से, न तो कभी थकता है ।

कभी श्रान्त होते देखा है कही किसी ने रवि को
बार-बार के उगने या निशदिन चमते रहने से ?
जब स्वधर्म मिल गया मनुज को, फिर विकलान्ति नहीं है ।
और पकेगा मानव क्यों अपने प्रिय कर्तव्यों से ?

। प्रेम-सिन्धु में डूब गया जो, फिर उसके जीवन में
। श्रान्ति और विश्रान्ति-बीच की रेखा मिट जाती है ।
रहता निरत अनिद्र, सजग दिन भर जिसकी रचना में,
सो जाता है उसी कर्म का ध्यान स्वप्न में लेकर ।
कवि लिखता जब नहीं, काव्य तब भी चलता रहता है ।

कवि का ही दृष्टान्त दिया क्यों ? निखिल महीमडल में
कवि प्रतीक है उस अजस्र, मनमोहक कर्मठता का,
जो कर्मों का भार नहीं, आनन्द, निदिध्यासन है ।
धीरे छूट सारे प्रलोभनों, सारी आशाओं से
कवि हो रहता जिस प्रकार एकान्त-लीन रचना में
किसी लाभ के लिए नहीं, केवल अदृश्य में घँसकर,
जो अरूप है भाव, पकड़कर उन्हे रूप देने को,
केवल मन का ताप बहाने को प्रगीत-छन्दो में ;
केवल अपना भेष प्राण से बाहर कर देने को ;
केवल स्वयं श्रवण करने को, युग के सूक हृदय में
कौन गन्ध छटपटा रही है, पवन कौन चलता है ;
केवल क्रुद्ध गरज उठने को जब निरीह गो-शिशु को
कोई बुरा हो लिये जा रहा अपने अन्ध विवर में ;
केवल जल उठने को जब चारों दिशि आग बुझी हो,
करता हो प्रतिकार नहीं कोई दुर्दान्त अनय का ;
वैसे ही, कोयला निकालने वालों के भी मन में
एकनिष्ठ साधना चाहिए कोयला उत्पादन की,
किसी लाभ के लिए नहीं, केवल इस शुभाशय से,
है स्वधर्म ही सबसे उज्ज्वल धर्म कर्मसाधक का,
कोयला-उत्पादन से बढ़कर कोई काम नहीं है ।

यही कर्म की वह स्थिति है, जिसको विकर्म कहते हैं ।
यह विकर्म वाचक है दूषित नहीं, विशिष्ट क्रिया का ।

कर्मों वह, जो कर्म-निरत है किसी लोभ या भय से,
किन्तु, विकर्मों वह, जिसमें क्षात्रा, भय लोभ नहीं है;
पर, तब भी, जो लगा हुआ है अपने कर्तव्यों में,
क्योंकि धर्म का त्याग कभी सम्भव या साध्य नहीं है।
देह कूद कर कभी निकल सकती है बाह्य त्वचा से ?
दाहकता को छोड़ कभी क्या पावक जी सकता है ?

ठहर गया जिसका विकर्म, उस सहज कर्मयोगी के
सारे कर्म अकर्म-भाव में स्वयं बदल जाते हैं।
यह अकर्म सन्यास नहीं है, न तो त्याग कर्मों का;
चरम-बिन्दु पर चढ़े प्राण की यह एकाग्र स्थिति है,
जब कर्मातिरेक के कारण कर्म नहीं दिखते हैं।
चक्र दीखता स्थिर, जब वह तेजी से घूम रहा हो।

कला कर्म का चरम रूप है; जिस एकान्त लगन से
कलाकार अपनी रचनाओं में खोया रहता है,
वही आत्म-विस्मृति मिलती है कहीं अन्य कर्मों में ?
और मिले, तो वह मनुष्य भी शमिक नहीं, स्रष्टा है।

जब तक नहीं सुई ध्रुव-सम्मुख, कुछ भी झुंझ-उधर है,
सभी कर्म तब तक श्रम होते और श्रान्तिकारी भी।
पर, जब सुई खड़ी हो जाती ठीक सामने ध्रुव के,
रचना का आनन्द निर्झरो-सा भरने लगता है।
श्रम ही जाता सृजन, श्रमिक तब स्रष्टा बन जाता है।

श्रम की करके बात लोग जो कवियों की हँसते हैं,
कहिये उन्हें कि दूर अभी दिल्ली है मानवता की।
जिस दिन श्रम में श्रमिक लगेंगे कवि की तन्मयता से,
यह धरती उस रोज, सत्य ही, सुरपुर हो जायेगी।
भेद नहीं रह जायेगा कोई कवित्व-कोयले में,
सभी करेंगे बात सृजन की, श्रम का नाम न होगा।

‘कला कला के लिए’ कहें, तो इससे बयो जीवन का
मुख मलीन होता, मन में कुछ चोट कही लगती है ?

कला-पुष्प खिलता जिस द्रुम पर, उसकी मूल-शिराएँ
जीवन में यदि नहीं, कहाँ पर और गड़ी होती है ?

कला नहीं वह फेन, हवा में जो उड़ता फिरता है
डरा हुआ सूखी जमीन की धूलों से, ज्वाला से ।
कला नहीं वह रग-विरगा फलक रिक्त, जिस पर से
सपने का पंखी केवल मँडरा कर भाग गया हो ।

कला नहीं वह मान, सितारे जिसे शुरू करते हैं,
बड़े नाज से, बड़ी अदाओं से आकाशी सुर में,
पर, देते हैं छोड़ बीच में ही, मानो, आगे की
वार्ते उनको याद नहीं या कड़ियाँ भूल गये हो ।

कला नहीं वह स्पर्श, (वात क्या गहन प्राण-गंगा की ?)
बाहर की भी त्वचा नहीं जिससे कषित होती है ।
शोणितहीन, विपण्ण चित्र ये, जो भी उतर रहे हैं,
आभिजात्य के रोग, कुलीनों की मानस-क्रीड़ा हैं ।

सच है, कला निसर्ग-मुक्त है नियति-रचित नियमों से,
न तो नीति-सेविका, न तो चटिका किसी दर्शन की;
किन्तु, कौन है ज्ञान, नहीं सौरभ जिसके फूलों का
कला-लोक पर धिरे व्योममंडल में मँडराता है ?

कला बैठती वहाँ, जहाँ से सभी ज्ञान चलते हैं,
और वहाँ भी, जहाँ सभी ज्ञानों का लय होता है ।
आदि-अंत के बीच तार जितने भी लगे हुए हैं,
सब उठते भ्रमभ्रता, कला जब उन्हें कभी छूती है ।

जितने भी हैं ज्ञान, ऊँचियाँ हैं अगाध सागर की ।
कला समिनी उस बडबानल की, जो बैठ अतल में
अपनी ली से महासिन्धु के मन को ओट रहा है ।

इसीलिए, जब कला बोलती, सिन्धु गरज उठता है,
अन्धकार से मन्त्राल की छाती पर जाती है;

पुरानी और नयी कविताएँ

“नो, हिज़ फ़स्ट वक़ वाज़ द बेस्ट ।”

—एज़रा पोण्ड

दोस्त मेरी पुरानी ही कविताएँ पसन्द करते हैं;
दोस्त, और खासकर, ओरतें ।

पुरानी कविताओं में रस है, उमंग है;
जीवन की राह वहाँ सीधी, बे-कटीली है;
सरिताएँ जितनी हैं, फूलों की छाँह में हैं;
सागर में नीलिमा है, चंचल तरंग है ।

पुरुष बड़े ही पुरजोर है;
या तो बड़े कोमल है अथवा कठोर है ।
क्रोध में कभी ज़ोर-नाहर ये बोलते हैं;
भूमि काँपती है, कोल-कमठ कलमल होते,
दिग्गज दहाड़ते, समस्त शूल डोलते हैं ।

नारियाँ बड़ी ही अनमोल हैं;
नख-सिख तक नपी-सुली,
ठीक-ठीक साँचे में ढली हुई;
चन्दन, कदम्ब और कदली की छाया में
दूध और घी पर पली हुई ।
भगिमा स्वरूप को सँवारती है;
वृत्त की गोलाई, जो भी देखे, उसे मारती है ।

तेजी है अनोखी काम-बाण में ।
 घाव जो लमेंगे कभी प्राण में,
 रेखा में कहूँ तो 'राय जामिनी' की तूलिका की
 चित्रकारी के वे प्रतिमान होंगे ।
 छन्द में कहूँ तो रोला-छप्पय के समान होंगे ।

चर्म को न छीलता, न छाँटता है ।
 काम का पुराना बाण
 गोदता नहीं है प्राण,
 दोहों के समान नपे तुले व्रण काटता है ।

किन्तु, नयी कविता ? गणेशजी का नाम लो ।
 बुद्धि और कल्पना के चौक पे खड़ी हुई
 कहती है, बुद्धि ही कसा है, इसे तेज रखो,
 कल्पना बढे जो, तो लगाम जरा घाम लो ।

कविता न गर्जन, न सूचित है ।
 वीर का न घोष, न तो वाणी खर चिन्तको की,
 चौंके हुए आदमी की उक्ति है ।

कविता न पूर्ति है, न माँग है ।
 सीढियाँ नहीं हैं कि हरेक पाँव सीधा पड़े,
 'साजिक' नहीं है, ये छनाँग है ।

अर्थ नहीं, काव्य शब्द-योग है ।
 वासना का कीर्तन नहीं है, खुद वासना है,
 रागो का ये कागजी बखान नहीं, भोग है ।

तन्तुओं के जाल शब्द को जो कही बाँधते हो,
 सारे बन्धनों के तार तोड़ दो;
 अर्थ से बचो कि अर्थ वेड़ी है परम्परा की,
 अर्थ को दबाने से ही शब्द बड़ा होता है ।
 निश्चित-अनिश्चित का सगम जहाँ है सूक्ष्म,
 कविता का सद्म निरात्मब खड़ा होता है ।

और वे तरंगमयी नारियाँ ?
 पुष्ट देह वाली सुकुमारियाँ ?
 सोची गयी इतनी कि सोच में समा गयी ।
 स्थूल से निकल सूक्ष्म कल्पना में द्या गयी ।
 नारी अब स्वप्न है, विचार है ।
 बाहु-पाश में जो कभी दाभिनी-सी नाचती थी,
 'साइक' में करती बिहार है ।

नारी शक्ति, नारी घूँप-छाँव है ।
 जानना हो विश्व को, तो नारियों के प्राण पढ़ो,
 भागना हो विश्व से, तो नारी तेज नाव है ।

और नर भी न नर ठेठ हैं ।
 शक्ति, सजग, स्याद्वादी, अनेकान्तवादी,
 कोई 'फौस्ट', कोई 'हैमलेट' है ।

आखिर, मनुष्य और क्या करे ?

जितना ही ज्यादा हम जानते हैं,
 खगता है, आप अपने को उतना ही कम,
 उतना ही कम पहचानते हैं ।

जितनी ही झंझकी बुद्धि लाती दूर पार की,
 उतने ही जोर से गुफाएँ बन्द गूँजती हैं,
 चीखती है कृजी अनजाने, बन्द द्वार की ।

केवल कवित्व ही समर्थ है ।
 सीडियाँ नहीं हैं जहाँ, सारा तर्क व्यर्थ है ।
 तब भी समस्या बड़ी गूढ़ है ।
 हम दोनों में से, राम जानें, कौन मूढ़ है ।

भूले भी न मेरी विपदाएँ चाहते हैं दोस्त,
 केवल पुरानी कविताएँ चाहते हैं दोस्त,
 दोस्त, और खास कर, औरतें ।

सादृश्य

(चार्ल्स बोदलेयर की उस कविता का अनुवाद,
जिसे प्रतीकवादियों ने अपना घोषणा-पत्र माना था।)

प्रकृति-मन्दिर के हर सजीव स्तम्भ से,
समय-समय पर, धुंधले शब्द निकलते हैं।
मनुष्य प्रतीकों के वन-कुओं से होकर चलता है—
प्रतीकों के वन-कुओं,
जो अपरिचित भी हैं और गम्भीर भी,
फिर भी आँखों में परिचय की आभा लिये
जो मनुष्य के पीछे-पीछे चलते हैं।

दूर से खिंचकर आने वाली प्रतिम्बनियाँ
आपस में मिल जाती हैं,
एक दूसरी में सक्रमण करती हैं
और फिर गहरे, अन्धकारपूर्ण
आलिंगन में मूर्च्छित हो जाती हैं।
इसी तरह सुगन्ध, रंग और आवाज
आपस में मिलकर एक हो जाते हैं।

सुगन्धों बच्चों के बदन-सी गीतल हो सवती है;
सारंगी की तरह मधुर
और चारागाह की तरह
हरी और ताजी हो सवती है।

उलभी हुई, तीव्र और विजयिनी गन्ध
 रेले में आती है
 और सभी असीम वस्तुओं के प्रसार के साथ
 मिलकर एक हो जाती हैं।
 अम्बर, मदक, धूप और चन्दन में मेहर एक
 आत्मा और इन्द्रियों के
 अतीन्द्रिय अभियान का गीत गाता है।

